Classic series

[美] 伊恩·罗伯茨 著　孙惠卿　刘宏波 译

# 构图的艺术

上海人民美術出版社

# VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

# 目录

7 引言
8 构图是什么?
11 怎样运用本书

12 **第一章**
画面的架构
学习大师作品・四种最重要的构图线・八种常见的画面架构・水平线和垂直线・十字形架构・十二种构图的基本原理・强化轮廓的速写・示范：发展一套完整的绘画流程

42 **第二章**
抽象化体块：裁剪与取景
用明暗体块来创造兴趣点和戏剧性・考虑抽象体块，而不是物体・找寻主要的抽象体块・取景框的使用・参考较好的照片来着手绘画・找出满意的构图・改变你的视角・临摹你喜欢的画作・最大限度地利用每一次参观美术馆的机会・一天一幅构图・素描小窍门・缩略图・示范：当你绘画的时候，规划一下大体块

72 **第三章**
色块
所有你看到的是色块・颜色的三种属性・理解色彩・色轮：3D 立体化思考・扩展你的色彩词汇・色彩温度・过渡色・调色板和颜料・掌握绘制绿色的技巧・控制边缘・边缘的控制是成功的基础・笔法：你的个性笔迹・画面质地和底色・笔刷是不会思考的・示范：聚焦于抽象化色块

98 **第四章**
将视线引领到画面中
将你的构图当一个整体来揣摩・调整对比度来更好地引导视线・视觉干扰是什么？・向学生们的作品学习・示范：将视线引领到画面之中・示范：考虑画面上的流动感

122 **第五章**
伟大画作的展示
近距离看一下 19 世纪和 20 世纪绘画大师们出众的构图范例

132 **第六章**
表达你的艺术语言
好好欣赏一下伊恩近期的画作，并且学着启发你自己在处理绘画时的艺术语言

140 总结
142 索引

# 引言

当我还只是 11 岁大的孩童，我陪同父亲和他的几个艺术家朋友，踏上了他们一年一度去往马萨诸塞州卡普安的旅途。我不但被他们允许同行，还被允许可以画自己的画，不过只是在小小的 20 厘米 × 25 厘米的油画板上。那次旅行对我来说最记忆深刻，而且常常想起每天结束时艺术家们相互讨论、评论的情景。

那时，我们会把画作靠在石头上或者用捕龙虾器撑起来。我记得当时他们讨论的不是关于画作的主题，而是并非实物的内容。评论常常是“我喜欢你的做法，让我们的目光从左边所有的物体被吸引到右边那一小点颜色上”，或者是“我认为为了突出底部那一小块东西，你在那块区域使用大片的深灰色块的方法起效了”，又或者是“整个背景太过于复杂，以至于我被牢牢吸引在那块地方，不能让注意力回到画面中”。

那就是他们思考绘画创作的方式。我认为那也是所有娴熟的具象派的画家思考绘画创作的方法。不管怎样，这就是我所学到的怎么去思考的方法。并且我认为也是我如何来写这本书的方式。

多年以后，当我开始教户外风景绘画讲习班的时候，我仍旧会组团去普罗旺斯、托斯卡纳、缅因州和塔奥斯等地，或者去一些相当有写生潜力的风景地。我发现最有趣的是，特别是在欧洲，绘画的“对象”，柏树、薰衣草田（最醉心的）、山边高处宏伟的古老村庄，这些景色是那么地迷人。一开始，每个人都画得像明信片一样。他们画的是“普罗旺斯”，我没法告诉你在画上看到了多少街边的铁制路灯。

在绘画旅行起初的一天或者两天，我们每到一个新地方进行绘画的时候，所有人都会迫不及待地跳下货车架起画架就开始作画，他们都擅长在画布上使刷子。但是作为老师，我这会儿会让学生们尽可能地慢下来并且思考绘画主体“背后”的东西，先想想物体形状，它们在画面上的排列，以及画面上呈现出的视觉律动，这也就是本书中考虑的问题。这本书原本也许会叫《形状、形状、形状》，配以副标题“和它们在画面上的排列，相互作用以及律动”。显然我认为这样起名有点笨。

**托梅斯 1 号公路**
油画（油画布）（61 厘米 x 61 厘米）

**琳恩**
油画（油画布）（61 厘米 x 61 厘米）

**岸边的傍晚**
油画（油画布）（23 厘米 x 30 厘米）

> 以点覆盖到面，由面分解至点，点面结合、相辅相成，这就是一种相互影响的循环状态。
>
> **肯恩・威尔柏 (Ken Wilber)**

当我写这本书的时候，我不得不更加深入地思考这个我思索多年的问题。我将这些问题分类，并且创建一些练习，这样你就可以更加直接又方便地了解我的想法。我所不能预料的是我到底学了多少，这些知识点会影响我自己原来的理解到何种程度，并体现到我自己个人的画作中去。

绘画的精妙之处在于它可以伴你终生，并能让你不断获得更多的启示和想法，从而引领你的方向。我希望这本书能提供给你一些额外的知识启发。当然这也能帮助你创作出更加成功的画作以及更加统一的画风，这样你就会兴奋地鼓励自己想要画更多的画。同时，会使你更有洞察力并且有突破性的进展，还能使你更有灵感，会让你画出更好的画作，就会使你……好吧，你了解我想说的了。在一生中按你特有的想象力追求你想要的灵感。或许你能做得比那更好！

## 制作规则

本书所有呈现的画作都是油画布上或者油画板上绘制的油画。所有的风景画，61 厘米 x 61 厘米或者尺寸小一些的都是外光画派的，也就是室外露天绘画的，纯自然的。比这尺寸大的画，都是按一幅小一些的油画草图或者照片参考绘制而成。所有的静物都是从日常生活中找出来的。除了画作《在咖啡馆里》（第 49 页）、《琳恩》（第 6 页）、《海莉》（第 97 页），其他所有画上的人物都是真实存在的。

演示的步骤看上去可能是有一点误导的，事实上所有第一步起稿打轮廓都需要花上半个小时到一个小时的时间，呈现在演示中可能就是三个步骤的操作。精炼整个起稿草图甚至有可能花上数小时。

# 构图是什么?

所有的艺术形式都需要构成或者结构。设想一下当一位音乐家正在弹着巴赫的赋格曲，他所遵从的是一种非常详尽的排列组合和声学规则。对于一位作家，所遵循的那就是语法和句法。而对于一位画家，就是遵循在画面上看得到的动态的明暗对比变化。不管你相不相信这些动态变化所起到的作用，看得到还是看不到，它们都会决定你所画的每一幅画作的成功与否。学习并且掌握使用这种律动就是要学会画面的构图。

真正伟大的构图是个谜。伦勃朗 (Rembrandt) 是怎么画出《夜巡》的？委拉斯凯兹 (Willem van Ruytenburch) 又是怎么画出《宫娥》的？他们是怎么想的？这个其实我也不知道，并且这本书也不会谈到他们那种构图。但是有一点是肯定的：印象深刻而又吸引人的构图不是在你结束绘画时最后一笔落下的时候才会形成的。令人印象深刻的构图肯定是在进行绘画之前的思索阶段就已经形成的。正如那句话“好的开始是成功的一半”。

当你被画廊里展室中的一幅画深深吸引，这幅画为什么会吸引你？细节、高光或者是优美的画风？通常你在远处是看不到画面上的这些东西的。是不是绘画方式，油画或者水彩？同样的，你也不是很肯定。是不是画面的主题呢？甚至这个也不是抓住你注意力的原因之一。你很有可能根本没有注意这幅画旁边类似的画。你也许只是被画面上排列的简单的色彩变化而吸引。那就是你穿过房间被深深吸引的东西：大块的色块和对比度。你也许会走近一些，仔细端详寻找更多吸引你的地方。也许不会。但是，假如画面的大感觉不明确，你就不大会想走上前去再看看仔细。一幅画作的成功与否，取决于大的抽象化的色彩关系。

我在这里很谨慎地使用抽象一词。当你在聆听莫扎特的交响乐的时候，不是为了听到鸟叫声、风声和树叶的沙沙声，当你没有听见这些声音的时候也不会感到迷惑。音乐是抽象的，主体物是整个曲子的结构和内在联系。绘画也是一样的。有时当一些实际的画作被冠以“抽象”的时候，其实就免去了到底要把这些非写实绘画叫做什么的困扰。所有的绘画都是抽象化的，即使是如照片般逼真的写实绘画。因为这个过程是将眼前的三维空间，抽象化成一系列在二维平面上的明暗变化。这些抽象化的明暗变化与画面的关系越是吸引人，画作越是吸引人。

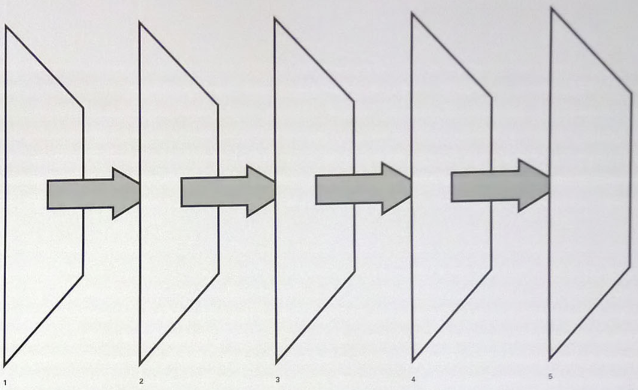
学习掌握构图也就是学习怎么抽象化地看待事物。抽象化的一个定义就是“跳脱出对象”。你之所以选择这些绘画对象是因为它们让你感到兴奋。不过，你必须跳脱出舟船与马匹、花朵与笑脸这些实物的对象，从光影、明暗、色彩、形状的角度来考虑你所要绘画的对象。假如你只是根据绘画主体而进行绘画，那你绘画的重点太狭隘也太肤浅。如果你考虑的是色块变化，那直到画面主要布局以及光影律动成型之前你就根本不用考虑绘画主体。具有讽刺意味的是，当你将注意力集中在色块上——色块的颜色以及它们是如何成为整体的，绘画的主体也就会自然而然地浮现。

假如你只是把注意力停留在绘画对象本身，那么学习绘画的过程会有可能使人沮丧。不管你花上多少时间，经过多少次反复练习，再多的画也是徒劳。然而，如果你把注意力放在色块和画面韵律上，你就能“看懂”你的画作，看得到你画布上的显而易见的律动，你可以根据你的需求进行有意识并且有效的调整。

通过大体形以及画面的律动来解读构图不单单是思维想法，这是一种对视觉感受的把握。这需要通过一定数量的练习以及经验的累积才能学会，不是一朝一夕通过要要小聪明就能掌握的。这是支撑具象派画作的基础。这种方法也能大大增强你的绘画技巧。

正如音乐是声音的诗，绘画也是景象的诗。而主题本身是不会影响音符和色彩的和谐关系的。

**詹姆斯·惠斯勒（James Whistler）**




必须在画前就对画作有艺术性的思考。

这些是通常情况下缺乏经验的画家所专注的地方。
结果就造成他们的画作缺乏清晰的艺术感和构思。

**绘制画作的基本步骤：**

**1. 绘制画面的动感**。任何画作的每个部分和范围，垂直或者水平，有其各自特殊的动态并且受到你画上去的每一笔每一画的影响。构图中你画面的边界是四条最重要的线，它们定义了你根据最基本的视觉感受所界定的绘画范围。

**2. 绘制画面的架构**。基础的结构方向线或者流动感将主要构图的动感联系到画面中。

**3. 绘制画面的抽象大形**。画面的基本组成。每个图形都跟其他图形相互起作用。解决其相互关系是画面上主要的战场。这也是画作成功与否的关键所在。

**4. 绘制绘画的主要对象**。瓶子、山脉、海边的孩童等。

**5. 绘制画面的细节**。高光等。像熟铁街灯和几乎所有其他东西，用笔刷点上去的那些。

大多数的学生是从第四步开始绘画的，直接紧盯绘画主体。目前你需要做的是对你想画的东西产生兴趣。构建一幅画作意味着仔细观察对象并联系第一步、第二步和第三步。这样做也许不会花很久时间。也许有时候你很走运，你想要的都显而易见。然而，对于一个经验丰富的画家而言，尽管某个想法很有趣或者有吸引力，他还是会摒弃，因为那对于构图起不到什么大作用。绘画对象可不会自己构图。构图是排列画面上的抽象明暗体块所产生的。

请记住，一幅画面，在成为战马、裸女或者一个场面之前，只是颜色在一个基本的表面上根据一定顺序组合而已。

**莫里斯·丹尼斯（Maurice Denis）**

鲑鱼湾
油画（油画布）33 厘米 x 61 厘米

构图对绘画创作有着举足轻重的作用。全世界许多最伟大的画作当中都涵盖有一系列切合大部分主题的极佳构图。然而，在绘画艺术的所有元素构成中，构图却恰恰是最容易被观众们忽视的一个组成部分，即便当构图在画面中已经起到决定作用的时候，人们也常常没能发现其中的奥妙所在。

**约翰·康纳德（John Canaday）**

## 怎样运用本书

假如你能回忆起刚学开车的时候，特别是在操作排挡的时候，要在瞬间记起所有操作有多困难，顿时你会不知所措，你会感到一切如一团乱麻。然而，通过不断练习，驾驶会变得更加简单和平稳。现在的你可能已经可以边打着电话边开车，又或者边开车边吃着薯条（当然，我可不鼓励这么开车）。日复一日，驾驶汽车的技能将融入你的身体，逐渐成为你的第二种天性。

学习绘画的过程会有类似的经验。一开始，有许多的事情需要考虑，你会感到不知所措，笔还在动，但大脑已经停止思考了。

假如你的画作需要按一贯的画风绘制，你必须以相同的方式处理许多绘画技巧。不过不必担心，这些技巧的数量是有限的，它们可以逐步融入你的体内并被掌握。那么此后，当你进行绘画的时候，你会看到你新掌握的技巧是怎么跟其他技巧一一融合的。不久之后，你就会将这些技巧融为一体。你需要用这些技巧来更有说服力地表现你的画风。绘画技巧和绘画语言是捆绑在一起的。

这样这本书才算是最大程度地帮到你了，我建议你向着你本身的艺术方向进行学习，不要受其他优秀的艺术作品的局限。正如我们是艺术家，我们经常需要进行反思和再评价。对这本书的学习会给你机会深入了解绘画的本质，而不仅仅是被作品好坏与否的表象所束缚。

这本书不仅有智慧的想法，还有大师级绘画所需要的各种绘画技巧，并提供了具有实际效用的练习。做那些你最喜欢的练习。你也可以系统地循序渐进地进行绘画，不过你最终会发现哪个练习最吸引你并且使你获益最多。

当你在进行一幅新画作的绘制之时，可以从大量的明暗关系和色块角度来着手创作，通过主要的大形进行把握。假如你一时不能做出一幅吸引人的视觉安排，可以重新考虑一下或者开始另外一幅画的创作。不要在一幅大形都不能吸引你的构图上浪费时间加细节。

另外在学习的过程中要保持警惕。就像是一个网球运动员需要将视线集中在球上，绘画也同样。慢下来，让自己变得耐心来筹划你的画作。

我特别鼓励你坚持的练习是"一天一幅构图"绘画（详见书的第 62 页）。这是一个很有用的做法，将会帮助你长进并发展成为具象派的艺术家。你可以随时随地用最少的工具进行绘画。每天进行练习，这样进步就会慢慢产生。练习会在大脑里产生神经通路，让你的训练过程更加简单、更加轻松。通过时间的推移，当你绘画的时候你不知不觉地会产生许多灵感。练习还会引领你将直觉灵感转化成对画面以及色块的思考。每一天一幅构图，持续一年你会提升到一个不一样的艺术家档次。你会创作更多以构思为主而非被绘画主体束缚的构图。

你从来不会质疑音乐家为了具备专业才能，会每天花上至少一两个小时进行练习。不知道哪里来的想法：画家是不需要练习，才能是与生俱来的，你有天赋就不用练的。这不准确。为了绘画得更加好，你必须多练习。

这本书有计划地将绘画的秘诀都包含在书的每一个章节，这样你就可以更加有效、更加受启发地进行练习。

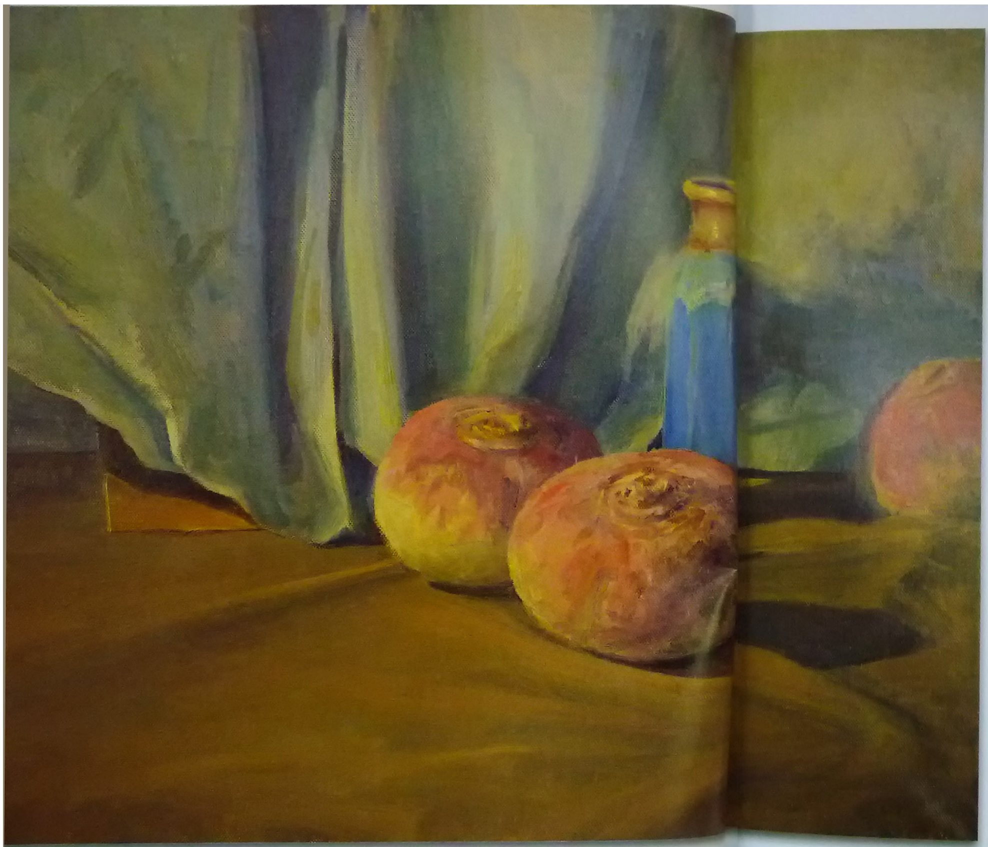
### 熟练之路

未意识到能力缺乏
意识到能力缺乏
有意识地运用能力
能力内化为本能

**佚名**

长期不懈地向着坚定的方向努力奋斗的能力就是才能。

**詹姆斯·惠斯勒**



芜菁块根与蓝瓶
油画（油画布） 41 厘米 x 51 厘米

第 一 章

# 画面的架构

各种图形图像组成了画面。然而，这些图形是需要进行排列组合的，才能使得画面产生一种连贯的韵律感。这种连贯的韵律感，称之为画面的架构，它是画作的脊梁。

正如画平面有动感一样，画面架构所呈现的动感是你在画平面时第一位要考虑的因素，也可能是最重要最能体现动感的地方。在画面上，画面本身的架构最能体现绘画主题所要表现的动感和结构关系。在大多数情况下，当你正在寻觅绘画主体的时候，画面的架构会先跳脱出来。之后，画面的架构能帮助你确定主要形体间的关系，并且表现出你想要怎样在画面中引领观众目光。

# 学习大师作品

当我们提到绘画大师的时候，不会联想到你我这样的现代人。在一定程度上我们会联想到被神化了的、让人充满敬畏的大师。但是从根本上说，他们所做的，正是我们努力想要去做的事情，也许他们只是在他们的艺术作品之中放进了一些独特的做法、工艺和想法。

尽管如此，仔细研究他们的绘画作品还是有必要的。那些绘画大师都熟练掌握构图。画面上的动感是需要计划和筹备的。你会看到，正因为这些准备工作，他们的处理方式是更人性化和更可取的。他们不是偶然为之。在他们开始着手绘画之前，已经放进了许多的思考在他们作品的构图中。

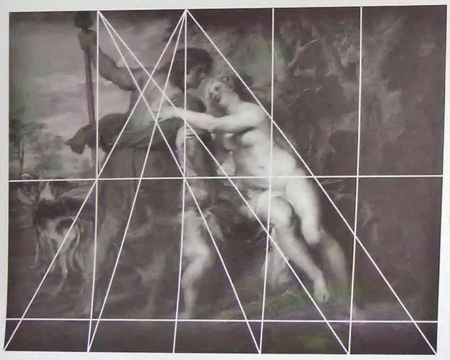
就算有了这些准备工作，他们还是会发现有些部分没起作用，形象需要稍做调整。不管怎样，就算我们只能从绘画大师身上学会一点，那让我们就记住这一点：不要在你的画面上仓促地起稿。慢一些，在拿起画笔之前规划一下你的构图。以前的伟大艺术家在绘画之前就知道他们要表达什么。

这三幅画，分别由艺术家彼得·保罗·鲁本斯、罗吉尔·凡·德尔·维登和弗朗西斯科·戈雅所作。你可以看到这些艺术家们：

1. 制造一个架构，可以"支撑起"他们作品画面上的众多人物。
2. 将画面的架构基于画面各部分的比例关系。

好消息是，你有可能会绘制的大部分画作都不会像他们这些画那样巨大或者复杂。所以，你可能也就不需要像这样精心搭建架构。

关键要点是绘画大师真的都使用架构。他们花了许多时间来规划构架，然后再进行绘制。在大多数的画面中，画面的架构在很大程度上都是隐藏着的，但是它的影响仍旧可以清楚地看到。既然这种绘画技巧对于绘画大师相当有帮助，那么它当然对我们同样有用。



大都会艺术博物馆许可复制

彼得·保罗·鲁本斯 (Peter Paul Rubens)(1577—1640)。《维纳斯和阿多尼斯》(Venus and Adonis)(1635)。油画（油画布）197 厘米 x 243 厘米。大都会艺术博物馆，哈里·佩恩·宾汉 (Harry Payne Bingham) 所赠，1937(37.162)，美国纽约州纽约市大都会艺术博物馆版权所有，1983 年摄制。

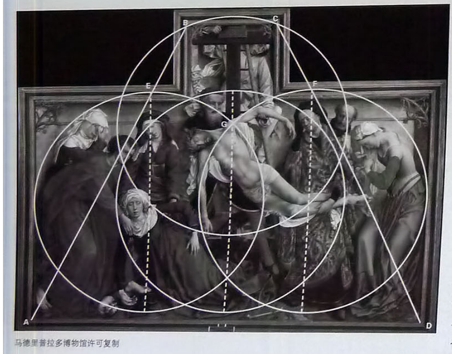
**用结构来安排画面**

我们没有记录显示鲁本斯在绘画上使用的确切的画面结构。是不是这个结构（看上去很像），又或者不一样，并不重要，关键是作品中确实表现出了非常明显的结构。鲁本斯显而易见地将画布垂直分成了 5 等份。从顶部的这些点向下朝底边划线，不难看出这些结构线，也就是架构，在画面上他把他笔下的人物都容纳其中。

注意右边起的第二条垂直线。这条线从顶部的树开始，在维纳斯的身上消失，然后再在维纳斯膝盖下面的布料上出现。你可以画一条结构线，但是没有必要在画面上一直连续。

在画布二分之一处的那条水平线上，你会发现三种不同弧度但都非常显眼的曲线都起始于此，分别是从狗鼻子至其背部，沿着狗鼻子向右延伸会与丘比特（小天使胖娃娃）的后脑勺和维纳斯臀部的曲线起点相遇。

罗吉尔·凡·德尔·维登(1399—1464)。《解救圣体》(Deposition From the Cross)(1440)。油画（油画布），220 厘米 x 262 厘米。西班牙马德里普拉多博物馆版权所有。




马德里普拉多博物馆许可复制

**结构和流动性**

站在这幅画面之前是一堂宝贵的课，关于绘画能达到什么样的高度。画面的结构形式是经过精心制作的并且精确周密。不过凡·德尔·维登安排得如此巧妙流畅，不会让人感到是故意为之的。

画面顶部的小矩形落到下方更大的矩形上。线段 AB 和线段 CD 与下方较大矩形的顶部边缘相交于点 E 和点 F。经过这些点画下的垂直线正好处于构图中两个圆圈的中间。这两个圆圈相交于点 G，以点 G 为圆心能找到第三个圆。以矩形的中心为圆心能找到第四个圆。

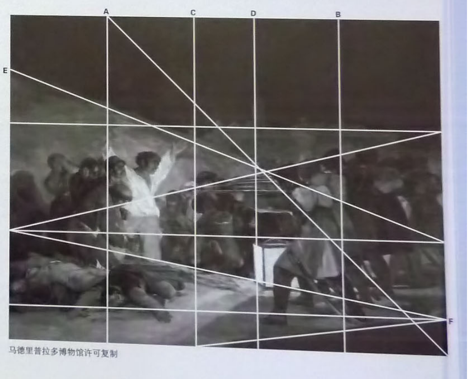
你也许在思考，他肯定是一个数学家。但再看看上面这幅原来的画，你可以感觉到画面上这样的一个架构。甚至尽管有这样的一个结构，人看上去还是那么自然、柔和。这个架构是在画面的最底层创建的，所以不会破坏画面。默默支撑着，但没有分散我们的注意力。

弗朗西斯科·戈雅(1746—1828)。《五月三日的枪决》(Executions of the Third of May)1808 (1814)。油画（油画布），266 厘米 x 345 厘米。西班牙马德里普拉多博物馆版权所有。

**制造戏剧冲突**

这幅画相当具有冲击力，特别是你亲自站在这幅画前面的时候。这幅画很大。戈雅用了均衡比例的矩形来架构画面，这在过去是一种风尚，一直可以追溯到早期的文艺复兴画家。垂直线 A 和垂直线 B 的长度，垂直线 A 到右边的距离，垂直线 B 到左边的距离，正好都是画布的高度。点 C 和点 D 按照高宽比切于顶边之上。（有意思，难道说他也是一个数学家？）再注意一下，结构线 D 正好定出了右边的塔。消失然后再次出现在灯笼的左边线上。

水平向，画面被分成了三等份。三条等分线最上面的那条线是右边墙的开始线，然后形成了远处的小镇的轮廓。三条等分线的底部那条线与沿着影子到右下方的线和到左上的线相交。等分线中的对角线，在画布上创建出了强有力的结构。另一方面，这并不是呆板的“我不能动的”结构。让戈雅有信心能设计戏剧性场面和动态，这些就是强有力的支撑。




马德里普拉多博物馆许可复制

# 四种最重要的构图线

当你要在画纸或者画布上开始下笔的时候，你必须考虑四条在你构图中最重要的线条，你所作绘画画面的四条边界。把这些线叫做最重要的线条似乎有一些夸大其词，当你在看着一个静物，看着绝妙的外形、投影和高光，抑制不住地想要把它画下来。

稍微等一分钟。让我们来考虑一下这一点：每个矩形都有高度和宽度的比例。每种比例都影响画面中所有物体所产生的动感。在你的构图中，这些吸引人的形状是怎么按你选择的比例来运用到画布之上的?

这个问题是基础，你绘画的成功建立在此之上。

当我们有了边界，就有了画面。一旦你有了画面，你就有了制造动感的天地。

你也许会认为这是不言而喻的。然而，根据我的经验，情况随时会发生变化。特别是我教学生画缩略草图，整理好比例关系，规划完构图并且鼓励他或她开始绘画。之后我离开一个小时再回来，就会发现本来几乎是正方的绘画已经被学生压缩进尺寸 30 厘米 × 41 厘米的画布。在你开始绘画时需要考虑很多，就算先构图再开始绘画，画面也会被无意识的变化所改变。

创作更好的绘画不仅仅是单单地要提高绘画技巧。你是在将世界孤立到一个矩形里。你在看的，不管是风景、静物还是人物，要被翻译成一连串与那个矩形紧密联系、相互作用的图形。选择这些图形并学着排列组合，可以影响观众的视线进入这矩形中，这是对于作为艺术家的你的主要挑战，而不是担心怎么画出瓶子上的高光。首先你必须决定要怎么将你发现的“在外面”的世界里的东西变换成画面上动态的优美的构图。

## 最常见的比例

**1:1** 全开

**1:2** 25 厘米 x 51 厘米，30 厘米 x 61 厘米

**2:3** 51 厘米 x 76 厘米，61 厘米 x91 厘米

**3:4** 23 厘米 x 30 厘米，30 厘米 x 41 厘米，46 厘米 x61 厘米

**4:5** 20 厘米 x 25 厘米，41 厘米 x 51 厘米，61 厘米 x 76 厘米

**5:6** 25 厘米 x 30 厘米，51 厘米 x 61 厘米

大多数这些尺寸的水彩画板和用来固定画布的框都可以在商店里买到。我过去常常只根据我设想的最完美的构图比例来找画框。不过呢，我结果就是买了太多为那些永远不会卖出的画而定制的画框，像一些罕见的尺寸 42 厘米 x 49 厘米。所以现在我坚持使用商用标准尺寸。

# 八种常见的画面架构

在这一章的具象派画作中，八种常见的画面架构出现了一次又一次。我列举了一些实际的例子来表明这个观点，除此之外你还可以看到这些架构是怎么在场景背后支撑起整个构图的。

你不需要教条化地去使用画面架构。你可以结合两种画面架构到一幅构图上。在本章结束处的范例（详见 37~41 页）就是一个很好的例子，结合了 S 字形架构和十字形架构。我见到过很多学生，刚开始知道这个概念的时候，苦于决定他们的构图到底是要 S 字形还是 L 字形，被界定的类型约束了手脚。如果可以的话，使用 W 字形或者倒的 P 字形都是可以的。

使用架构的关键点是要创造一个画面结构来确定你构图上的主要体块都排列到位，能够引领视线进画面。你要的是一个有画面支撑作用的架构，一种强有力的结构，不让人注意，就像是雕塑里面的金属骨架一样。你看不到雕塑里的金属骨架，但是它的作用会在雕塑的姿势和线条上显现。

你需要在构图中让架构自然地出现。用你所看到的大形来帮助你绘画。画面的架构不是孤立存在的，它是由你面前画面的大形所确定的。

托梅尔斯河口
油画（油画布）30 厘米 x 30 厘米

*1. S 字形*

很多时候你都可以在风景画中找到这种画面架构，因为大自然中有太多的曲线存在。如果 S 字形超出了画面的边界，就像这幅画中右下方的那样，要注意画面上可见的动感不会引领观众的视线到画面之外。绘画大师会在画面中若隐若现地使用同样的方法。在一些不需要引起注意的地方，你可以将画面的架构弱化一些。这幅画中，比起前部的架构曲线，右上方的线条更加难以发现，这样我们也不会被线条引领到画面之外。

农场一景
油画（油画布）23 厘米 x 30 厘米

*2. L 字形*

谈到 L 字形的架构，你可以发现画面中的视觉中心会出现在靠近 L 字形交叉点的其中一条边上。L 字的两条边越向画面边缘延伸，看上去越不引人注意。你可以将 L 字形摆成四种不同的位置，上下或者左右。

佛得角的拍案浪花
油画（油画布）23 厘米 x 30 厘米

*3. 对角斜线形*

对于这种架构你要慎重，因为斜线会聚集更加多的动感，特别是从左上到右下。那是因为对角线是矩形中动感最强烈的。所以架构要在靠近画面两头的地方弱化一些，就像我在这里处理的一样。你可以常常找到一些不错的水平线和垂直线用来打破这种动感。

史蒂夫的焊接工场
油画（油画布）28 厘米 x 36 厘米

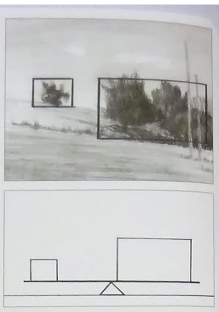
*4. 三角形形*

透视变化的线可以构成一些三角形。大多数时候,画面中的视觉中心会在三角形的一角上。如果这个角不在你的构图中，你也许会问为什么还要用三角形架构，这种架构在画面上能有什么用？还要同样注意的，你希望那种动感不要太强烈，这样视线就不会被结构线引领到画面的视觉中心之外，或者直接出画。

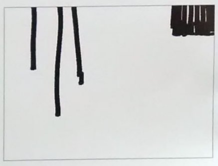
格里尼翁的黄昏
油画（油画布）30 厘米 x 38 厘米

*5. 放射线条形*

一点透视中放射线形的例子很常见，画面中所有的东西都会集中到一点上。这种架构的问题是你会把注意力都集中到消失点上，从而无暇徘徊辗转在画面的其他地方。要想让我们来感受你在画面上的创作，你可以使用发射线条来引领我们入画。反之，稀疏的线条（就像前景的田地）将我们的视线慢慢引向下方。



奥勒利的午后
油画（油画布）20 厘米 x 25 厘米

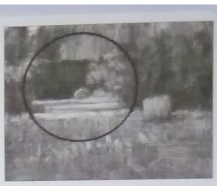


科勒坡的第一缕阳光
油画（油画布）122 厘米 x 183 厘米

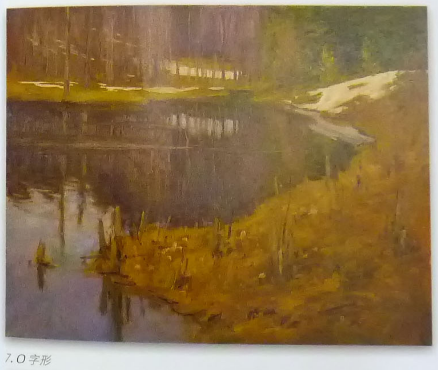
*6. 支点形*

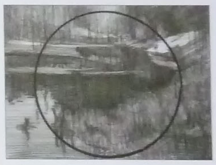
支点形的概念很有趣。事实上，所有的画作都是种平衡，大小、明暗、冷暖、简繁。绘画的问题就在于处理平衡。

作为一种画面架构，支点形将主要画面体块做到相互平衡，特别是较小的与较大的相比，就像这里的这些画一样，创造出一种动感的平衡。如果两种体块在尺寸上太接近，它们会创造出一种静态的平衡，但是也少了许多吸引力。尝试用支点形做一种构图，然后看看你可以将那种平衡的动感加大到什么程度。



夏末的溪流
油画（油画布）20 厘米 x 25 厘米





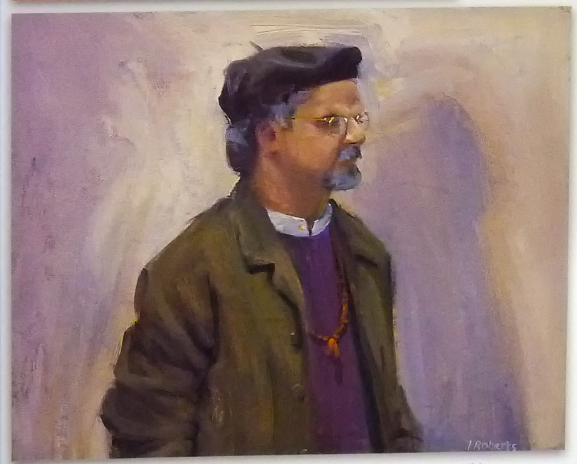
山谷里的最后一场雪
油画（油画布）41 厘米 x 51 厘米

*7. O 字形*

有两种 O 字形的画面架构。一种是将 O 字形当成是画面中心区中心的框框，就像是《夏末的溪流》(上方的)。前景巨大的干草包将我们挡了一下，不让我们的视线朝着视觉中心太快地跳跃过去。我们的视线会向远处拉又可以退回到近处。有时你不想让画面中的视觉中心太过于突出，或者做成一个“视觉陷阱”，让你的视线困在其中。

在第二幅 O 字形架构中，视线被引领到画面周围。视觉中心在 O 字形的某个点上（如上面的《山谷里的最后一场雪》，位于右上方），而结构上的动感让我们的视线在画面不同的部分游移。

理查德的凯迪拉克车
油画（油画布）30 厘米 x 41 厘米




诗人
油画（油画布）41 厘米 x 51 厘米

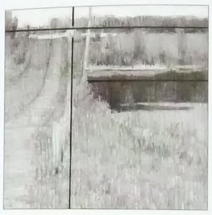
*8. 画像形*

每当你被一些事物吸引而想进行绘画，比如一个人、一条船、一个花瓶，把这当画像来思考。你需要意识到空间的存在，或者相对的轮廓外形，在周围会对画像产生作用。你仍需要从画面架构来进行考虑，当然画面中的视觉中心都落在了你画像的这些事物上。用人物来举例，那就是脸部，除非你想用投影或者将人物拉远开来弱化面部。肖像画《诗人》（上方）中，你沿着身体向上看到脸部，也是对比最强烈的区域。



# 水平线和垂直线

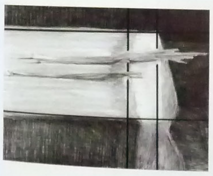
当你使用水平线和垂直线来创建构图时，你会立即为整个画面增加吸引力。你还可以从整个构图的角度来开始考虑，水平线和垂直线通常能架起画面的视觉中心。



通向比尔场地的路
油画（油画布）30 厘米 x 30 厘米

**加垂直线来平衡地平线**

在风景画中，地平线常常是水平的。你需要找垂直线来平衡画面。例如电线杆，能构成强烈的垂直线。我常常听到别人说："我不喜欢电线杆。"但是，假如我看到更好的垂直物体能将我的构图固定，不管是木头、金属还是塑料，我会毫不犹豫地使用在画面中。



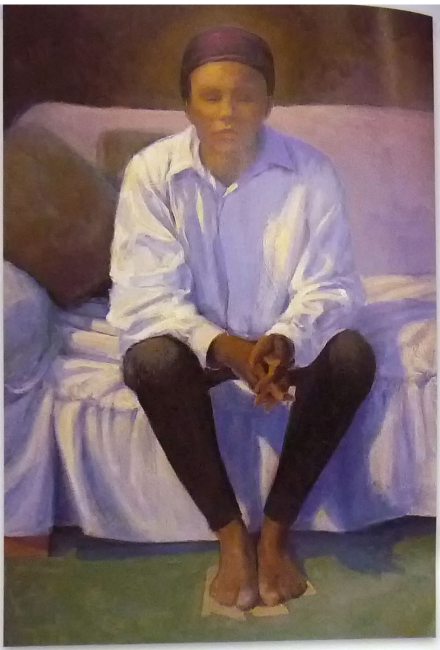
绿与红
油画（油画布）41 厘米 x 51 厘米

**用简单的处理来制造吸引人的画面**

这幅架构基本是水平线跟垂直线。注意一小部分的绿色和一大片其补色的对比。试着将构图简化到只剩一些对比。一个简单但是戏剧化的构思会产生巨大的力量。

# 十字形架构

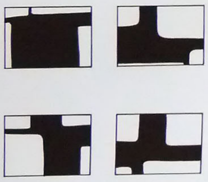
十字形（同十字架一类）是另一种水平线和垂直线的不同的运用。下面的这些例子给你有效地展示了许多十字形架构的概念。你可以马上看到这种架构是怎么增进画面的。



**让视线来完成画面的结构**

注意十字的两条轴不是一定要碰到画面的边缘的。像这样的人物有一种垂直的力，头和脚跟画布顶部和底部已经很靠近了，然后你的视线完成了这个形。你会感到她就是安稳地处在地面之上的，没有趋势将画面旋转。

弗杰尼亚
油画（油画布）
91 厘米 x 61 厘米



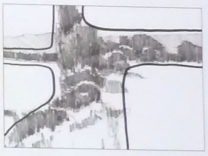
**诸多形式的十字形架构**

这些图解展示了十字形架构的无尽变化和适应性。这些图解也不是说任何时候在十字里都要是重点强调的。这只是展示十字形架构的多功能性，来帮助你考虑抽象体块跟画面可以怎样地相互作用。

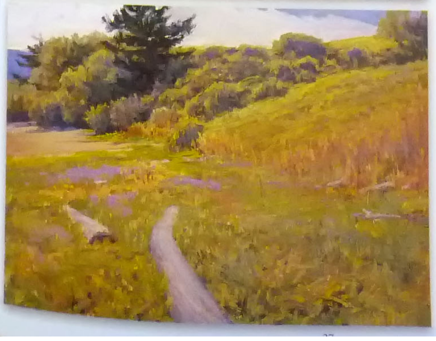
**占用整个画面**

找到你的画面构图中顶部和底部垂直的物体，以及横贯画面的水平向物体，让它们相互作用并且占据整个画面。你就自然而然地会想到要做出十字形的画面架构。

科罗拉多的傍晚
油画（油画布）23 厘米 x 30 厘米



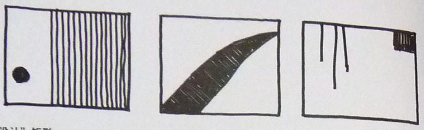
普罗旺斯的秋天
油画（油画布）30 厘米 x 41 厘米



狂风临近托梅尔斯湾
油画（油画布）30 厘米 x 41 厘米

# 十二种构图的基本原理

假如你有上过任何平面设计课程，你会记得那些练习。这些练习的主要目的是让你学习到在画面上落笔的那一刻会发生什么。事物会在矩形的空间中产生变化。你创造的是动感、制造的是画面的张力。这些练习还教会你在画面的边缘创造更多的张力，然后打破边界的束缚。



**“设计”矩形**

用一支粗马克笔试着画一些图解。感受一下不同的形状是如何影响或改变矩形中的动态结构。你的注意力怎样被这些外形吸引？你会很快地感受到体块所“设计”的矩形。

在上面左边的例子中，你可以看到矩形右边的垂直线与左边的圆之间产生的画面张力。尝试使用一个巨大的体块来给较小的体块当陪衬，或者深色的色块给浅色的当陪衬。

注意中间的那个例子，想要将视线停留在矩形中其实很难。你会不自主地将视线向下降。视觉上，你会突破到画面之外。

最右边的那个例子给你展示了一个简单的构思，这也就是第 22 页上那幅画的基本框架。支点型构架将两种不同强度不同大小的体块构成了一种平衡。

**打破规则**

你当然也会听说，永远不要把视觉中心放在你的画面正中间。这是一个正确的准则，因为你的视线在一般情况下就是停留在那里的。这里我有意将主要体块放在中间，然后让画面前面的和后面的道路充满动感。如同这个例子，你有时为了需要可以打破最基本的原则。当然，随着时间的推移，在绘画的时候，加入一些下面会提到的想法，这样这些原理会慢慢融入你的画风之中。

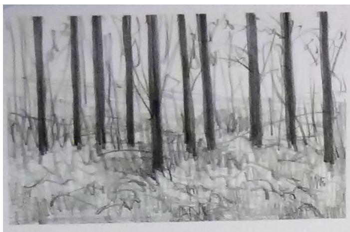
通向玛纳斯的路
油画（油画布）30 厘米 x 30 厘米

*1. 剪裁画面来制造戏剧冲突*

假如你去一些地方性的艺术展，你总是能看到一些静物画。一个插满花的花瓶或者一个小仓库，物体在画布上被放置得整齐有序，与其他物体和画面上的体块没有任何联系，缺乏冲击力和动感。然而，认真剪裁充满戏剧冲突的画面给画面带来不仅仅是陌生感和难以理解，更多的是一种对画面新的思考。

*2. 找出明暗变化的体块*

学习从明暗体块的角度来创建吸引人的构图大概是最早，也是最重要的一步。看这里的两幅风景画例子。在大自然中涵盖的信息是数不胜数的。简化并眯着眼观察大体块。要不然，你会被所有的这些细节分散注意力，而看不到物体的主要部分。左边的例子太专注于复杂的细节。右边的这幅，将细节整体化。如果当你要仔细审视潜在的构图时，不能只看一些细化的明暗变化，跳过这些观察其他的物体。



### 3. 用节奏来分割画面

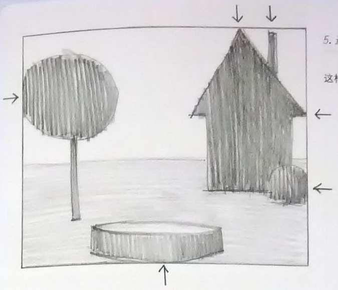
大家都知道这个观点。但在画面中，事物可以在画面中间终止，或者成简洁的一排，又或者大小一致。

如果你发现在你的画作中出现这些情况，那在你构思构图的时候，就要停一下，然后更加注意节奏感和多样化。不巧的是，当你在绘画的时候，有可能因为太过于投入排列画面上的事物，而一次又一次回头来检查这一点。

### 4. 让体块持有吸引力

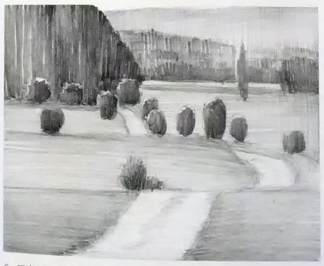
要特别小心你所画对象的外形。将所有的物体都当是单个形体塑造。找到特定的角度和大小关系来将事物画得栩栩如生。作为最基本的准则，当你在绘画的时候，即使你没有注意到，事物都有其特定的变化。





### 5. 避免画面的边界将注意力分散

一个物体要是正好在画面边界上，会将观众的注意力吸引过去。这样会给你一种跳脱出画面的感觉。这会让构图看上去像没有规划过。



### 6. 用部分交叠来增加画面的景深

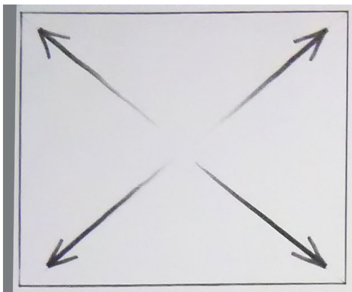
在具象派的画作中，我们会在绘画的时候增加景深。没有其他任何方法比部分交叠更直观地制造景深了。部分交叠：这个物体在另一个物体之后，在空间上很明显会退后去。

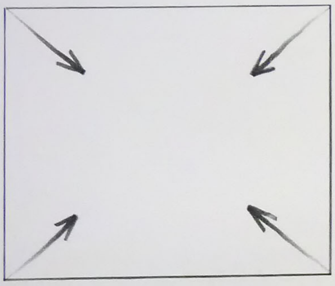
如果没有部分交叠，你也许会发现很多物体在你的画面中悬停在空间中。这个问题对于静物画中的苹果和风景画的灌木丛是一样的。部分交叠的方法可以立即解决这个问题。

在左面的例子中，注意道路和杉树怎么创造明显的距离感的。树木是另外一种物体。它们位于哪里呢？一些你能够说出来，其他一些就模棱两可了。

右边的例子中，部分交叠让每个物体都很清晰，这也有树木所产生的投影的帮助。注意画面上渐变的运用将观众的视线上升到画面中。

你也不需要将画面中所有的东西都交叠起来。这是个澄清距离感的好工具，也正是因为这样，所以很有用。





## 7. 注意角落

在你的构图里想要将注意力吸引到角落上，让观众对于这些百看不厌。对角线最具动感，是因为它们是与矩形的水平与垂直边最对立的。因此，向角落发展的强烈对比可以吸引视线，如果没有足够的空间，甚至会超出画面。

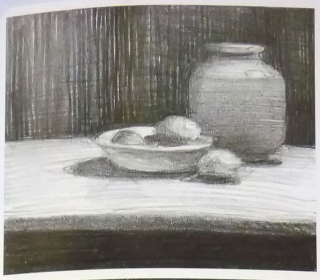
如果你将主要的设计元素都放在画面的角落上，那么你就做不了什么了，因为你需要考虑其他的因素。假如从内向角落逐渐减少对比度，这样视线就会被吸引进画面。

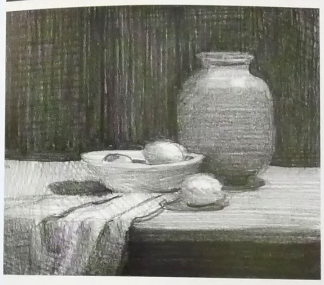
**根据重点进行调整**

这些例子向你展示了你可以用弱化对比来改变视觉方向，而不需要改变物体的大致形状。在左边的例子中，观众的视线会在右边的顶部和底部被引领出画面，然后再也回不到画面中。在右边的例子中，观众的视线就可以被引领到画面中的视觉中心，并且在画面中停留。

我们可以创建一条线来将视线抓进画面中，线条和重点的调整是一种基础的构图手段。我们会在第三和第四章重新回来探讨（详见 87~89 页和 99~106 页）。







## 8. 创造一个入口

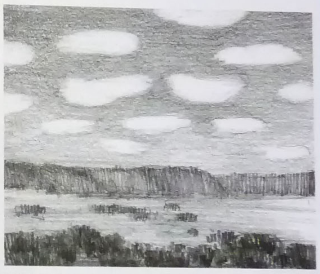
通过画面底部的通道，将观众引领进画面。入口的概念不需要做得很明显，不过还是必须要有的。不要用一个栅栏或者一栋建筑又或者桌子的边缘来挡住你画面上的入口。在我们的视线进入画面之前，会被这些东西挡住。

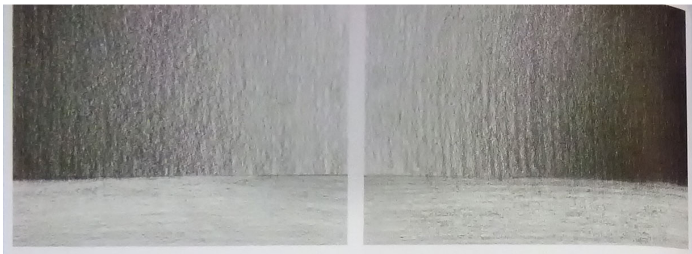
在左上的例子中，你可以感到这些静物是怎么被孤立起来的。很难让我们穿过画面底部黑色的地方。事实上，我们根本不能把视线移到这片区域之上。在底下的那个例子中，视线可以很容易地朝着这些同样的物体移动。整个画面是一体的。

## 9. 组织你画面上的体块

你可以控制静物上的元素，但是大自然不总是给我们一个优美组织的构图。关于风景画，你必须要处理次序。一直找寻下去，直到一些体块的排列真正吸引住你的注意了。然后，做一些必要的调整。云彩、明暗的样式、水上的倒影以及其他风景画上需要简化的部分。

上面的画是一个夸大的例子，也许是你在大自然中会看到的图案。没有重点、戏剧冲突和方向感。注意前景的灌木丛将构图的入口挡住了。在底下的画中，所有的云彩此刻都被精心安排，引领观众从右上方至下左边向中间移动视线，然后又水平移向右边。灌木丛将观众视线从左边引领到风景之中，然后在右边消失。

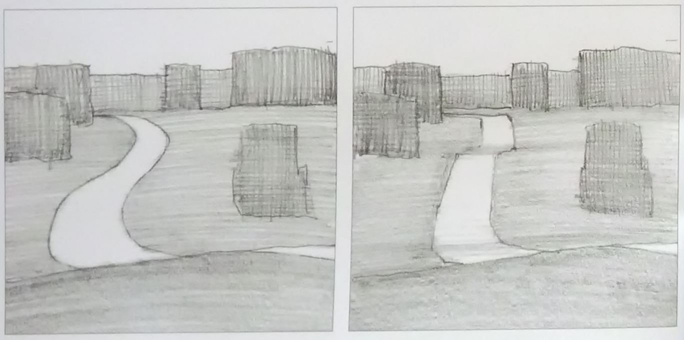




## 10. 用渐变来合理安排画面体块

我认为没有其他任何绘画手段能像渐变那样在画作中被多样化运用，用来处理画面的平衡和复杂的画面体块的视觉动感。你可以在步骤 1、4、6 和 7 中看到这些方法的运用。看上面的图示，你的视线被吸引到明亮的那边。视线会从左边的这幅移向右边，在右边的例子中将视线移向左边。我的经验就是渐变常常能起到这种作用，将你的视线从黑暗的地方引领到明亮的地方。

当你要反复绘画的一些体块并不是在画面的视觉中心的时候，如果发现你怎么都画不好，尝试将整个画面用一个简单的颜色渐变来将视线吸引到画面中的视觉中心。

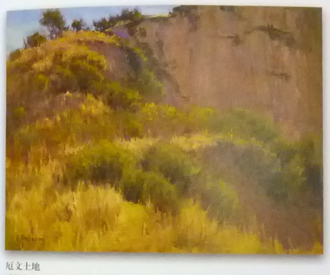


## 11. 使用直线

显然我不是说用直线来画一个圆圈。但是长长的起伏的道路、云彩与布料，这些都会让主体有一种被孤立的悬浮于画面之上的感觉。仔细看，你可以看到大多数的曲线都是改变方向的直线。找出这些线条在方向上改变的原因，比如说是因为路上的起伏，这种结构变化会在空间上表现得很完整。

芜菁块根与蓝瓶
油画（油画布） 41 厘米 x 51 厘米

夏天洒在池塘上的阳光
油画（油画布） 30 厘米 x 41 厘米



厄文土地
油画（油画布） 30 厘米 x 41 厘米

绿色的房子
油画（油画布）30 厘米 x 41 厘米

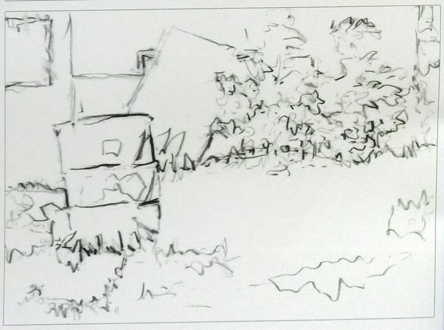
## 12. 思考前景、中景和远景

直线透视（物体会向着消失点倾斜变形的透视变化），空气透视（当远处的物体退远的时候颜色会偏蓝和减淡），基于物体的前后交叠是三种主要的制造景深的手段。你的绘画对象可能是前后景深 46 厘米的静物，或者一小段景深 6 米的风景，一个向后景深 60 米，或者是 1.6 公里的……或者其他的。你会发现就前景、中景、远景来考虑的话，要制造景深是较容易的。通常情况下，你在中景创建较强的颜色强度，前景作为中景的引导，与远景相作用构建出一个空间来画中景。不是所有的画作都有这三种空间的。但是，当你在规划你的构图作品时，有效地运用这些空间可以帮助你设计出一种向着画作深处的视觉动感。

# 强化轮廓的速写

画面的架构是构图的基础结构。意识到场景背后画面架构的存在是很重要的。在整本书中，我们整合了几个需要关联在一起的概念。例如，画面架构上的线条要与正好沿着画面架构上消失的边缘共同存在。

使用被我称作“强化轮廓”的草图，能清楚地展现画面架构跟其他画面体块在你的画面中是怎么起作用的。强化轮廓的草图上看到的只是画面中边缘对比的程度。这些草图向你展示了引人注意的线条或者线条的方向，以及你想要你的观众被吸引的地方。这些是在画面中构图的主要线条加上用来创造吸引力与动感效果的一些次级线条。



**控制并且微妙处理边缘**

上面的这两幅绘画是我们在第 20 页和第 23 页上看到的 L 字形画面架构和 O 字形画面架构画作的强调轮廓草图。尽管画面上的所有边缘都出现在草图上了，它们也是或轻或重，按着我们看着画面时候的注意力做了处理。如果所有的边缘都是一样粗细的话，图上会用边缘丰富的颜色深浅变化来展现。我们会在这本书中讨论如何控制和微妙处理边缘，因为你看得到的话，这个是很明显的一个概念。没有什么能像画面上的笔触一样能体现学生绘画时对于边缘的困惑和思考的不充分了。掌握边缘的绘制能大大提高你的绘画技巧。

### 练习：

选择六七幅你确实喜欢的绘画作品，声望极高的绘画大师所作的具象派的绘画作品最适合。将一张摹写纸放在画上，小心地将所有你要临摹的边缘都画出来。当你做完之后，看一看这些边缘是怎么对你产生吸引力的，又或者没有吸引到你。一位画家对于边缘的控制是对于其大师级绘画水平的最好反映。



# 发展一套完整的绘画流程

这本书的示范中，我会给出一套完整的工作流程，让你明白怎么样构造一个完整的构图。然后，用一套系统的方法完成构图，最终完成绘画。按照这流程一步一步做，你会更好地掌控你的画面。当你很好地领悟到怎么在绘画中构建引人注目的构图的时候，你必然会发展出一套适合你的绘画流程。

我的工作流程是这样的。在找到一个你喜欢的静物摆设之后，完成缩略图之后，你将会：

1. 简单地勾画出大形，用同一种颜色把每个色块都画出。
2. 进行第二次绘制，用中间色调绘制出每个大形，还有反光区，画上颜色和边缘，将视线吸引到画面中的视觉中心。
3. 继续调整每个色块，直到画面成一个整体。
4. 最后，加上高光和细节，只在最后面才这样做。

很多人会急于太早地加细节和高光。使用这套绘画流程，画面就算没有细节也可以保持住，因为色块的结构撑起了画面。

## 绘画材料

**绘图表面：**

油画布，51 厘米 x 51 厘米

**画笔笔刷：**

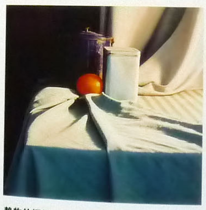
4 号、8 号和 10 号猪鬃棒形毛笔，6 号尖头貂毛或者合成纤维笔

**调色颜料：**

钛白 (Titanium White)、淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)、深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)、土黄 (Yellow Ochre)、镉橙 (Cadmium Orange)、淡镉红 (Cadmium Red Light)、深茜红 (Alizarin Crimson)、喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)、二氧化紫 (Dioxazine Purple)、群青 (Ultramarine Blue)、酞青蓝 (Phthalo Blue)、酞青绿 (Phthalo Green)、铬绿 (Chrome Oxide Green)

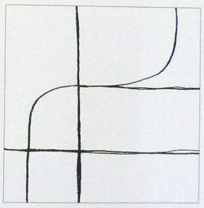
**其他材料：**

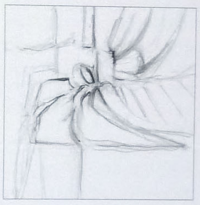
光滑的绘图纸、B 或者 2B 铅笔、可塑素描橡皮、松香水



**静物的摆设**

当你布置静物时，慎重考虑下架构，你的画面结构紧密衔接在此架构之上。使用简单的物体，不要太多。给静物打光，并且考虑下光源照射形成的影子，它是构图中不可缺少的部分。从块面和虚掉的边线的角度来考虑。假如你使用布料，这个时候我推荐不要使用带花纹的或者有装饰品的布线。





**画面的架构定义画面的结构**

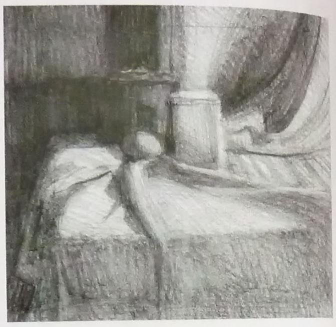
画面的架构（左边这幅）包含了基本的画面结构。线条垂直，沿着背景中亮面布料的边界延展向前面横穿桌面的折叠布料，然后向下降到画面的底边上。左上到右下的摆动呈现出 S 字形的画面架构。

**考虑你缩略草图中的明暗区块**

试着布置带影子的静物，让你从明暗区块的角度来考虑：大块的明亮和黑暗的形状。当你绘制你的缩略图的时候，画明暗大形，而不是具体物体。

在左上角的区块：一大片深色的形状里有一片带一些高光的深色布料，一个罐子，以及这个罐子向左面在布料上产生的影子，然后一直延伸到画面左边的底部。并且注意画面的底部和图画的右边。

同样的，花些时间来安排你要画的布料。将你不需要的褶皱弄平，留下你可以轻松看懂的结构。如果你只是将布料用一些老的办法垂坠下来，并且希望在你的绘画过程中来解决，这样的话你会一直在绘画的过程中被它困扰。相信我，假如你已经布置好一组静物，用一点点的反复调整来堆积出布褶，如果你还是不确定是不是喜欢，就把它拿到一边。重新开始弄一次，再思考一次。在决定这个摆设之前，我就布置了三次。



## 1 确定比例与单色大体块

为了确定你画布的构图，先确认你的缩略图的比例与画布一样。（详见第 18 页来获得更多有关比例的信息。）使用土黄，用 4 号猪鬃榛形毛笔和足够的溶解剂，将画面画得足够薄，使之后可以再画颜料上去。土黄色暂时不会被其他颜色弄脏，所以你可以擦拭任何你想要的地方。注意残留在画布上的淡黄色，擦拭掉然后画到其他地方去。不要仓促。在你要的地方画出每条线，不要只是跟着线条到结束的地方。你可以自己做主进行绘制。

看看你的静物，选择二到三种色块在明度上接近而纯度上较低的，从那里开始绘制。请记住，在白色的画布上，你画上去的第一种颜色，跟这颜色周围填满其他颜色之后相比，看上去颜色会深一些。

使用 10 号猪鬃榛形毛笔来勾画整个草图。使用酞青绿和深茜红混合来画布料的深色部分和罐子的边。用那个当基本颜色，加上淡镉红提亮一下深色布料的亮部，混合群青和土黄来画桌布的影子部分。

## 2 一个形状又一个形状地填满

选择紧挨着你已经绘画过颜色旁边的下一个色块进行绘制。那样你就可以对比你实际看到的颜色关系。下笔画出下一种颜色在另一个已经绘制的颜色上。你可以尝试并且调整这个颜色。不要全部上好颜色之后再问自己说这些颜色合适吗？你也许会将一种颜色试好几次直到满意为止。当你处理画面时，你有可能也会发现你需要回过头来，调整早先画的颜色，为了让色彩关系得当。

## 3 精炼一下明亮和黑暗的区域

尽可能简单又准确地找出一个接一个的颜色。不使用调和色和过渡色。

如果你有的是一个强烈、温暖的光源，确定在物体明部和暗部有很好的暖色和冷色的偏转，不只是明度的偏转。这通常比你想象的要强烈许多。在桌面上横穿的绿色布料中，使用的颜色是淡镉黄、土黄、一小点镉橙、群青和钛白。

找出暗部的颜色，橙色的影子是淡镉红、群青和二氧化紫混合出来的。黑暗的颜色不代表是枯燥乏味的。

当你像这样上色，你会有一种很好的感觉，画面是怎么进展的。将这步骤跟最后完成的画面相比。画面的构架展示了画面的结构，将所有画面上的色块在画面中整合到一起。你这样就有了很好的可以继续下去的基础。

进行到这里，上色用了 40~50 分钟。从这里开始你可以“到处”绘画，来进一步调整画面了。

## 4 在布料上加上中间色和反光

在第一次勾画草图的时候，只用两种明暗变化来画每个物体：明亮的区域和影子。现在，第二次进行绘制，是时候在亮面加一些中间色，在影子的部分加一些反光。布料的折叠朝向光源的地方会是最亮的，那就是高光区。光线不只以一个角度扫过桌面，所以光线不一定很强烈，会有中间色。用明度暗一度（根据十等分灰度表）来画中间色，通过加一些群青，混合一些土黄来提亮高光区。

在暗部也同样画一下。在桌布的前面和影子里画上些反光，加一点土黄在你第一步时调和出的投影的颜色中。这些颜色比深色的影子亮一到二度。你用这四种明度，已经可以做很多事情了，两种用在亮部，两种用在暗部。

## 5 调整纯度和边缘来强调画面

开始使用 4 号猪鬃榛形毛笔来调整颜色的纯度和边缘来将视线吸引到画面的视觉中心。在右边的布料褶皱，这些布料向左边横穿画面时，用一些镉橙加强布折的颜色纯度。这些色块会吸引观众到画面中。

也要注意蓝色罐头盒右边上的那些笔触。不要把每一笔都正好在另外一个形状的边上收笔。用干净的垂直一笔勾画清理一下蓝色罐头盒那里的画面。

## 6 把所有物体都拉到一个画面中

这个时候你就要花更多的时间在观察上，而不是绘画了。仔细检查每个色块、边缘和颜色过渡来确保你的视线会被吸引到画面的视觉中心。与此同时，你的画面架构要从视觉中心向外创造动感，朝向剩下的画面，然后再回归视觉中心。从画面的直观感受来研究你的画面。哪里容易让你的视线分散注意力？什么会抓住你在画面上的注意力，扰乱你脑中本来的想法？在镜子中看一下这幅画。把画上下颠倒。尽可能地用一种新的眼光来看这幅画。

当你感到满意的时候，这幅画就基本上完成了。大的图形定义出了画面，颜色的混合产生了吸引力。这些都在画面的架构上。这幅画在第 92 页的两张照片中，展示了细节添加前后的变化。明显的，是画面的结构掌控着画面，而不是细节。

**橙色和蓝色的静物**
油画（油画布）51 厘米 x 51 厘米

早春的山谷里

第 二 章

# 抽象化体块<br>裁剪与取景

你会注意到本章标题上有两个概念：抽象化体块和剪裁与取景，两个一起相互作用。怎样将你对一幅绘画的想法装进一个画面中，有很多事情要做。无论你是从抽象化体块还是只是从绘画对象本身出发来进行绘画。

法国诗人保罗·瓦列里观察体会到："去看就是去忘记看到的事物的名字。"这是一个对绘画思想的完美表达。某些事情已经发生了转变。也许是左脑向右脑的转变，但是那种转变对于创建一贯强烈的构图确实很重要。直到那种转变完成，你开始从画面上的抽象体块来思考，在某种意义上就是在画作的外面来处理向里的观察。

一开始，从体块的角度来思考会有一点让人困惑。树是一个体块，在它旁边的也是一个体块，还有旁边的旁边。这些树的阴影投在地上也是一个体块，与深色的水交界的地方也是一个体块。但，你如果眯着眼睛看的话，你会发现实际上你很难看出这些体块明度上的区别了，它们的边界也就消失了。这看到的是抽象的明暗色块。眯起眼睛将整幅构图转换成三到四个大的明暗体块，就像是画面有了各部分的比例关系，这样主要的体块有了跟整个画面的比例。理论上，在你开始绘画之前，选择并且安排这些主要的体块，是使你画面合理而又吸引人的关键所在。

# 用明暗体块来创造兴趣点和戏剧性

好的构图作品的关键在于，从抽象的体块和它们跟画面的关系，来观察你正在绘画的东西。当然，你也需要一个画面架构。当然，你也需要微妙调整过的颜色等等。所有的这些部分都是必需的。但是，如果抽象化的明暗体块缺失的话，你的画作看上去就会像演出没有主要演员，没有戏剧性的主题。

你也许会说："我不想创作一幅繁杂的绘画。"戏剧性不一定要很繁杂，可以很静默。假如你的画面中没有戏剧性，你会让我们想打瞌睡的。在绘画中，戏剧性也是给人深刻印象的构思的代名词。

构思存在于你在画面中所安排的抽象化明暗体块。不管你是从生活中还是根据照片来绘画，你都需要眯起眼睛来看这些体块。否则，你会被细节分心。眯起眼睛看，你就可以看到明亮和黑暗的形状。

当你审视一个场景时，试着看这些大形与你的矩形画面之间的关系。用铅笔或者笔刷，将这些抽象的体块诠释成矩形画面上的明亮和黑暗的形状。

把注意力主要放在几个明暗体块的构思，以及它们之间各种不同的大小尺寸和动感上，你就能够显著提高你的绘画。也许你能掌握每种技巧，但是没有画面的构思，你就不会画出一贯迷人的画作。学着观察和安排明暗色块，你的画作会有很大的飞跃。掌握这个概念，你成功的几率会飙升。

### 请记住

明暗体块在画面中起到的作用比其他任何部位都重要。它们也就是观众穿过绘画展厅会无意间看到的画面部分。

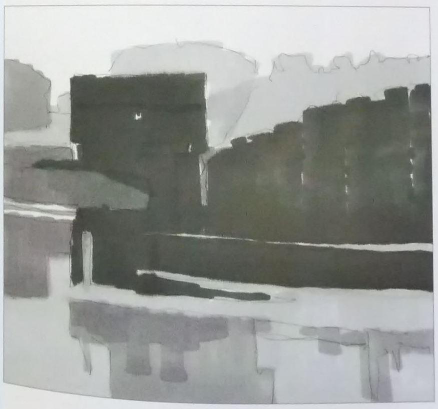
**戏剧性开始于给人深刻印象的构思**

让我们看一看这两幅同一对象的照片。左边的是一幅惬意的乡间场景。但是没有经过构思，没有戏剧性，没有简化明暗体块。事实上，这里并没有主要的明暗体块，只有许多小的色块。跟右边的照片相比较，你会马上看到这幅画可以被诠释成大胆概括的风景，或者你可以用许多细节来进行绘制。各种方式，主要的明暗体块都会有。同时眯起眼睛看这两幅画，左边的一幅没有什么让你能着手开始绘画的地方，有的只是一些杂乱的小色块。右边的这一幅强烈而又简约。你如果设想要创作一幅光线中与阴影中强烈的冷暖色温转换的图像，右边的照片会有很多有趣和戏剧性冲突让你来绘画。

**从明暗变化的角度来思考**

这里有同前页一样的图像，多色调分成了三种灰白。通过这一步操作，右边的这一幅显而易见地更加有戏剧性。左边的那幅图像大部分是中等灰度的，画面体块不是清晰可见的。在右边的图中，你可以马上看到这三种明暗体块定义出画面的基础和戏剧性。我们常常看到一个十等分的灰度表，设想只用三种，或者最多四种灰度来构建你的构图。

你也许会回应道："好的，这很简单。如果你应对像这样明显的例子的话。"但那只是一种情况。你要学着从明暗体块角度来观察或者创造明显的对比。这也就是为什么准备工作那么有必要。不要急着开始绘画，直到你发现能够将一些抽象的体块像这样诠释。



### 练习：用三种灰度马克笔来简化画面

在你接下来的画面中使用三种灰色马克笔，试着规划出三个或者四个主要的明暗体块，看看这样做会怎样改变你思考抽象体块的方式。用灰色马克笔来表现一个范围的明暗变化，1 是黑色，那你可以用 1、3 和 5。（我的 5 已经和灰度表的 7 很接近。）笔头要粗的，用起来要很笨拙，这就是要点。如果你的马克笔是两头的，一头粗一头细的，不要用细的那一头。这样做你就不得不思考绘画简单的体块和形状，而不是考虑细节。你当然会在一开始发现用笔很笨拙。在胶膜纸上试一下，怎么涂会溢出来多一些。你不是要去绘制一个很好看的图画。你使用马克笔是为了看看你的构图可以简化成三个或者四个明暗体块，而且把你自己的注意力集中在简化这些体块的绘制上。

# 考虑抽象体块，而不是物体

从抽象的体块而不是物体本身角度来思考，这个概念很难来解释。在上一些绘画培训班的时候，我常常向学生们重复这个概念。不变的是，在数天之后，一些学生会说："噢，我明白了。你为什么之前不告诉我们这个？"这个概念，直到被简单地点明之前，只是偶尔灵光闪现。这是一个视角的转变，另一种思维方式。这是个强调和聚焦点的问题。

当然，每幅具象派画作都有一个绘画对象，但是假如让主体物比大的明暗体块在画面中表现得更抢眼，你会少了很多戏剧性并且细节过于繁杂。当你从体块角度来思考，你就可以看到大的明部暗部体块，并将其看成是画面中真正的表现对象，从而在你们面前的物体就会比以前给你更多创作灵感。

**我真的要画这些吗?**

光线来自各个方向，暗部只有极小一部分，没有整体的明暗构思。咖啡壶的把手有种独立开的深色。画面很平，也没有什么灵感存在。

**嗯……还没有好**

背景里的两个较深的形状展示了一些构思。这样右边就有了一个明暗体块把咖啡壶的把手包含在内。但是光线太一致了。

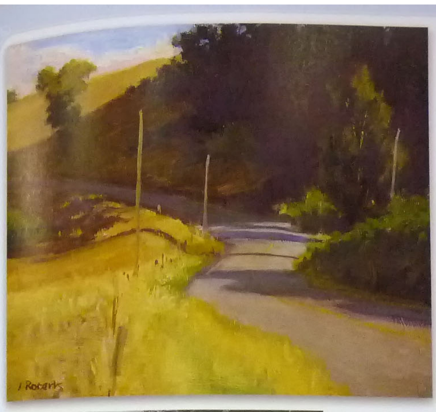
**这有了一些抽象体块**

在左边单个光源的照射下，我们有了体块。注意所有的东西都被右边的深色体块映衬得很有层次。杯子的暗部与倒影形成了一个体块。

**体块、体块、体块**

三种明度马克笔的练习可以让你的思考变得简单或者你可以很快明白你不过是被一些小体块弄得沮丧。试着用这个方法来规划你的下一幅作品。当你用大的戏剧性的明亮和黑暗的体块来创建一幅画面时，你可以看到你绘画时可以多么大胆多么有自信心。





**早一些确定主要的明暗体块**

对于外光画派风景画，在一开始就得着手处理，决定你画面的主要明暗体块。光影一直在改变，但你却不能随之而不断改变你的画面。当阴影范围开始改变，你需要参照明部和暗部交界地方的色彩，并且加快速度绘画。但是如果你在一开始花上一点时间，你会创造一个很好的构思。你会发现你能并且会画得更快更大胆。

托梅尔斯海湾附近的公路
油画（木板）
24 厘米 x 28 厘米

**用明亮和黑暗的体块来构思**

在黑白画中，可以很容易看到画面上强调的明暗体块和抽象化体块。每个圈的明暗变化幅度都是一样的。下次你在傍晚阳光下看一个场景的时候，眯起眼睛然后找出大的阴影区与明暗体块，把那个当成是你的绘画主体，不是树木和田间，而是在这些上面的阴影。

**三种灰色马克笔绘画练习**

排除所有的细节和色彩来看构图，可以被表示成三种明暗体块。

## 较好的构思 = 较好的绘画

约翰·卡尔森（John Carlson）恰到好处地表述了跟绘画物体相关的问题，其中对于构思概念也有他自己的看法：

"眼睛是贪婪的，总有看不尽的各色事物，见不够的多种组合。"

"如果你没有一丝构想就接触大自然，她会残酷无情地挡住你的路。"

# 找寻主要的抽象体块

如果你看看早期最好的黑白照片，你可以感受到作者们是真正理解明暗抽象体块的。这些都是他们着手处理的。他们在拍摄照片之前要做很多的决定，因为之后在暗房里能对照片做的处理不多了。看一看爱德华·斯泰肯（Edward Steichen）、詹姆斯·克雷格·安南（James Craig Annan）、保罗·史崔（Paul Strand）、亨利·卡地亚－布列松（Henri Cartier-Bresson）和爱德华·韦斯顿（Edward Weston）的摄影作品。他们将摄影作为一个艺术形式，而不只是一个影像数据的记录。因为黑白照片的表现力是有限的，他们真的需要增强构思中的抽象性和戏剧性。

你可以从这些照片上学到三种重要的知识：

1. 思考一下你的图形上的力与美。这会影响你怎样来取景你的画面。
2. 从明暗体块的角度来思考这些图形。
3. 在你开始绘画之前构思下这些图形。

这也不是说你只看简单的图形而不关注细节。只是当你眯起眼睛，你可以暂时降低它们的重要性，这样它们就不会分散注意力。然后，当你在确定了你构图上的主要大形之后，你可以来绘制细节。接下来你就可以选择哪些元素需要整合，哪些需要避免。因此细节会与抽象体块相融合而不是相互冲突。

看一看这几页的三幅画，注意它们是怎么转换的。每幅画的黑白版本就强调了这一点。如果你研究过过去的著名画作，你也会看到那些画也是一样，通过抽象化的明暗体块来表现的。

作为练习，试着只用黑白来绘制几幅画，使你可以确定一些有意思的明暗色块。试着关注这个概念，直到它成为你的本能。

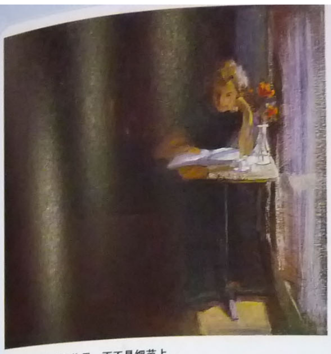
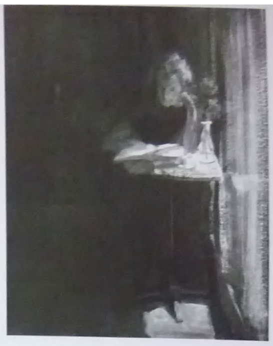
**眯起眼睛看主要的体块**

这幅画是在天色已晚的时候在 30 分钟内完成的。我将注意力放在描绘与画面相关的图形上，没有时间绘制细节。当你用这种方式来思考的时候，你可以感受到画面上哪些是相关的，是需要涵盖在画面中的。还有什么会让画面变得复杂、会让你变得失望。

普罗旺斯的傍晚
油画（木板）
20 厘米 x 38 厘米

关键是你的视线、你的敏锐度和你创造的体块的力度。

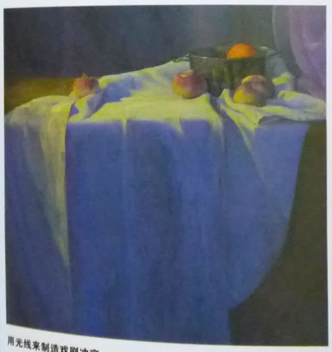
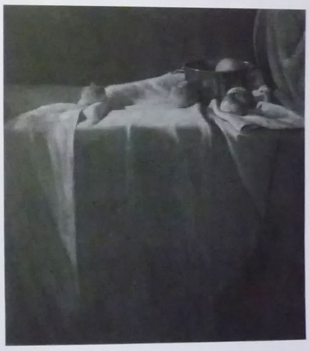
**亨利·卡地亚－布列松**

**把注意力集中在构思，而不是细节上**

这是一幅特别吸引人的不对称布局。这种独特、不同一般的截取式的构图使得画面相当有吸引力。你能看出绘画本身很松散，恰恰是画面的布局撑起了整个画面。

在咖啡馆里
油画（油画布）
51 厘米 x 51 厘米

**用光线来制造戏剧冲突**

这一幅画的优点在于明暗色块的衔接。如果画面更均匀，那么会不怎么吸引人。反向的 L 字形架构引领我们的视线到失去光泽的银罐和芜菁甘蓝的视觉中心。

深色的银罐子
油画（油画布）
81 厘米 x 76 厘米

# 取景框的使用

最简单的找出抽象体块的方式是使用取景框。取景框是一个简单的设备，让你能够隔离或“裁剪”一个场景到矩形范围里。你可以前后左右上下来调节取景框，找出最戏剧化和吸引人的构图。使用这个来找大的、简单的图形与小的图形作对比，明亮图形与黑暗图形作对比。当你确定好这些形状和明暗体块，就可以开始处理怎么将三维空间呈现在二维平面之上。

你也可以调整高宽比例。你的构图在正方的、水平或者垂直向的画面中，看上去会更好吗？使用取景框可以让你很快玩出很多花样。

一些取景框可以将矩形的范围分成三等份。你可以将主要的明暗体块沿着这些线来摆放。它们构建出了可见的满意分布，帮你快速而又准确地绘画。没有三等分线的帮助，我们不免会让东西都朝着中间常规平稳的地方摆放。你在左边看到的精彩的深色图形，占据了画面左边三分之一的一半，可不知怎么的最后却占据了整幅画面的四分之一，而不是原来的六分之一，就这样你构图的整个动感就不见了。

**如果你没有这些工具**

当你环顾四周找一些东西来画，你会发现一种构图的感觉，对于图形，最简单的方式是用你的手指来当取景框。

**各种取景框**

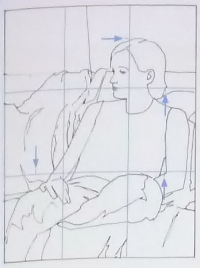
商店卖的和自己做的取景框有很多种。我想三种类型是最有用的。我喜欢左边的硬塑料的那个（滑动中间的那一片，来创建各种不同的高度和宽度）。

中间的那个是自己做的。我喜欢正方形构成，所以我用了 3:4（9:12、12:16）的矩形做了方形。我把两个卡片粘到了一起，用准确切割成三等份的线划在上面。方形的大小是 6 厘米。

第三个取景框（在 http://www.colorwheelco.com/viewcatcher 上找得到）有三个比例矩形，1:2、3:4 和 4:5，都分成九宫格三等份。上面还有红色塑料片，这对确定明暗体块很有用。有时当学生们第一次使用取景框的时候，他们会觉得画面上能装进画框的图像很有限。不需要多少练习，你就可以意识到调整取景框和你眼睛的距离，你可以控制哪些能包含在画面内，哪些在画面外。

## 九宫格和黄金比例

九宫格跟黄金分割线很类似（一种线段分割，较短部分跟较长部分比例与较长部分跟整条线段的比例一样），这也就是为什么艺术家们有意识或者无意识地会使用九宫格让画面看上去很不错。例如，254 毫米的油画布，三等分是 85 毫米，黄金分割是在 93 毫米。不是很精确，但是很接近。打个比方，很多树木摆放的时候会恰好与这两种分割线都重合。九宫格是种惯例，已经用了很久，因为这做法一直很有用。这个不是准则，只是为了帮你发现构图的更多可能性。



**网格线**

如果你发现一个你喜欢的构图在取景框中不是九宫格的，你也没有很多的参考点来将绘画放进矩形框中。事实上，你有的是四条：矩形本身的边。在九宫格的辅助下，你就有了 36 个参考点：网格线下九个矩形边线所构成的。你可以看到几个人物关键元素摆放在它们各自的平方里。你可以为所有的主要元素做一些参考点，这样比例和边界可以在你开始绘画它们之前就显现出来。

## 练习：有，还是没有网格线

画一个 13 厘米 x 10 厘米的矩形，遮住右边有网格线的照片，尽可能准确地把左边的人物临摹下来。然后画另外一个矩形，各个方向都三等分，用带网格的照片来重新绘画这个人物。你会发现当你有网格线的时候，你可以更加容易地安排确切的比例和排布。

**让你的画面结构化**

当你绘画任何一个物体和场景时，水平或垂直划一下，注意它们的比例来开始绘画。确定好这些之后，你可以更加容易地找到其他更大的角度。如果你这样来进行绘画，而不是从人物或者物体的“边界线”来开始的话，你会完成更多成功的绘画。通过练习，你的大脑会习惯“看”那些垂直和水平的网格线。这让你能将物体排列起来，看出比例和判断距离。

这幅画是从巴洛克的绘画课程中临摹下来的。许多艺术学院和学校今天都在使用这些课程。查尔斯·巴洛克 (Charles Bargue) 在 19 世纪 60 年代与让·莱昂·热罗姆 (Jean-Léon Gérôme) 一起创立这套课程。如果你对人物写实绘画有兴趣，这套课程值得学习。你可以像这里一样临摹一些绘画和一些相当出色的人物习作。杰拉尔德·米·阿克曼 (Gerald M. Ackerman) 将所有的课程教材都放进了《查尔斯·巴洛克和让·莱昂·热罗姆合作：绘画课程》(Charles Bargue With the Collaboration of Jean-Léon Gérôme: Drawing Course) 一书中。

# 参考较好的照片来着手绘画

一次，我的一个设计师朋友跟我说，你的画只能画得像你的参考照片一样好。在具有了足够经验之后，不管参照物有多好，你都有能力来创作一幅成功的画作。然而，在你能够创作出特别吸引人的画作之前，将这个概念当成真理：参考较好的照片来开始绘画。

## 拍出很不错的照片

一次又一次，当我的学生们疑惑为什么会对画面那么纠结的时候，我会让他们把参考照片给我看。然后原因就很明显了：参考用的照片非但没有省事而是产生了很多的问题。不要认为艺术会以某种方式神奇地创造出来，又或者认为作为艺术家的你，有能力将平淡无奇的照片变得焕然一新。你需要的是非常出色的参考素材。

在拍摄照片的时候，心中要留有一些想法：

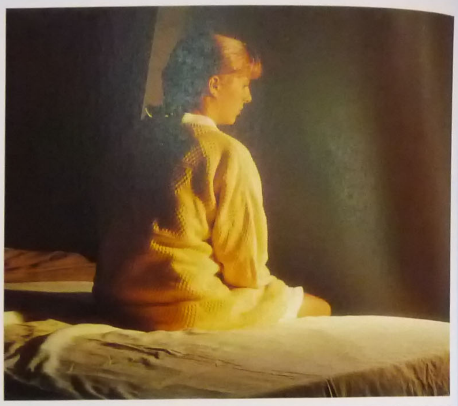
1. 当你进行拍摄的时候，思考一下这些抽象化大形怎么装入取景框。这些可不会在照片冲洗时自动产生。准备一台装有较好变焦镜头的照相机，这样你就可以在你拍摄之前做许多的画面取景和裁剪。

2. 照片远远达不到你眼睛能感受到的明度范围。在一个强烈的光照物体下，亮部会过度曝光，同样的深色会在黑暗中消失不见。你可以从光照角度拍摄，将一个物体包含在画面中，然后从物体两边进行拍摄。过度曝光的照片会向你展示暗部的信息，曝光不足的照片会向你展示亮部的信息。冲洗时，告诉冲印店，按照你的要求进行。假如你没有要求的话，他们的机器会自动调整画面，于是你所有的照片看上去会是一样的。

3. 照片无法涵盖大自然丰富细微的颜色范围。幻灯片呈现的颜色效果比印刷品要好得多，尽管这样仍旧不能提取到大自然里丰富的颜色。

4. 照片的透视变形会表现在垂直尺寸上的缩短（如果你拍过山脉就会知道这个）。你观察日常生活越多，你的经验就越多，如怎样弥补颜色信息的缺失和克服扭曲变形。

如果你有许多 Adobe Photoshop 和数码相机的使用经验，你就能调整或者消除一些画面上的问题。但是不要用数码设备修改太多，因为有艺术家的存在，我认为更多的处理还是让艺术家在绘画中完成。



**得到较好的参考照片**

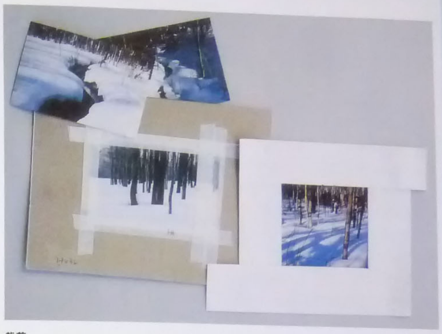
这两幅都是不错的参考照片。你也许会说，如果你有这样的照片，绘画会变得容易许多。不过这只是一个观点。你需要有一些优秀的参考素材来构成画面，帮助你绘制成功的绘画。你怎样才能得到满意的参考照片呢？拍摄许许多多的照片。对于风景画，我的比例是在 36 张里有那么一张是可以用的。比起人物照片来说少了一些。在画静物画的时候我不使用照片来做参考。假如你拍摄了两到三卷胶卷，而且没有看到一张能用，那你不得不再去拍一次。假如你将你在希腊假期中的照片拿回来，然后发现照片都不好，那就不要试着参考其中某张照片了；如果一意孤行，你所收获的将只是沮丧和更多的失望。

## 用比例来进行绘制

当你使用一张照片，确认你的画布跟照片有相同的高宽比。从摄影器材店买一个等比放大仪或者就按照下面的公式：

a= 照片的垂直尺寸
b= 照片的水平尺寸
c= 绘画的垂直尺寸
d= 绘画的水平尺寸

求 a：$c \times b \div d = a$
求 b：$a \times d \div c = b$
求 c：$a \times d \div b = c$
求 d：$c \times b \div a = d$



**裁剪**

你可以使用两片 L 字形的卡片，相互切出内部为 13 厘米 x18 厘米的框，来裁剪和框起你的照片。多尝试几次，不要拘泥于你第一次的想法。一旦你拿定了主意，把照片放在卡纸上，用胶带裁剪出你想要绘制的比例。

# 找出满意的构图

有时候，构图的想法到你脑子里的时候是已经成形了的。其他一些时候，你不得不先从草图开始创建构图。这些情况下，你还是要用一些巧思来完善你的画面。

在构图的初期要抱着一种开放的心态。开始时含糊一些，这样边界也就不用界定。这样的处理能形成很好的构图，给不寻常和不可预期留有余地。从一边到另一边小小的移动会忽然间制造很大不同，所以不要太快决定。当你找到一个物体值得深入发展，画张黑白草图来做预估判断。假如在一些想法上的探索，你仍旧没有什么灵感的话，跳过去试试其他的。

在你抬起笔，想落下去画创造性处理的绘画前，不要说所有的这些实验只是没有必要的繁琐工作。这可是画面中处理的关键部分，是与真正绘制同样吸引人的部分。

**剪裁参考照片**

一些静物有很多可能性来强调重点和裁剪画面。你绘画的时候要从生活中汲取灵感，这就需要注意物件的摆设，需要用取景框来界定最终的剪裁。

**不用确定边界**

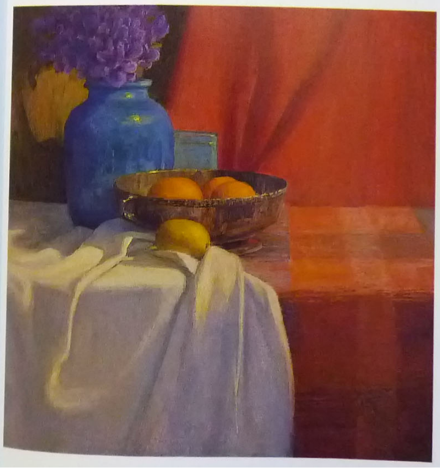
注意这幅草图的边界的改变。左边已经伸展，超过了原本的边界。右边剪裁了一些，底部也延展了一些。边界是不固定的，这时候什么都是可能的。

**尝试不一样的设计**

这幅草图尝试了一种强烈的垂直构图。这幅构图的底部要在哪里，哪里要裁剪掉还不能确定。试着用你的手遮住这幅图来看你在哪里要裁剪。

**最后一次裁剪**

这是最终的缩略图。要注意的是左边部分已经被进一步裁剪，同时右边又扩展了。在你绘画之前，你要尽可能多地解决构图问题。一旦你开始进行绘画，有许许多多其他的事情需要考虑的，你很有可能直到画完都没有注意到构图中出现的严重缺点。大多数情况下，一旦你是犯了错并且想努力挽回画面，就很难退回去做一些基本架构上的改变了。



**完成绘画**

尽管这幅画中画面的色彩浓度相当的高，你仍旧可以看到抽象的大体色块，并且加以界定。

阴影、虚掉的边线、弱化的颜色对比能让你的眼睛看到画作里各种不同的部分，接着还会引领你回到画面上的视觉中心——水果和银碗。

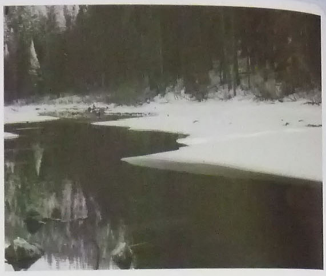
红色、蓝色，以及失去光泽的银器
油画（油画布）
51 厘米 x 51 厘米

不要害怕过多的构图分析会抹杀掉创作灵感。

约翰·卡尔森

**未经裁剪的照片**

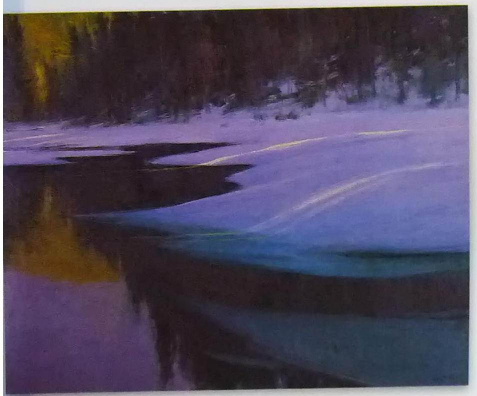
尽管我看到右边比较吸引人一些，但相机还是在一个固定比例之下进行拍摄。所以尽管你有一个清楚的构图想法，你也许会有许多多余的材料在参考照片的一边或者另外一边，那你也就知道不得不裁剪画面。



**布局的理念显而易见**

你可以看到大的布局将视线立刻引向黄色的树。左边图中的前景区域容易分散注意力，所以需要简化一下。

黑白画面中，抽象化的大体形更加容易看得清。像这样的一个构图概念，你可以画得粗略一些，甚至十分粗略。



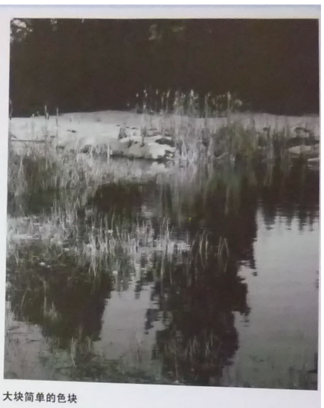
特拉基河的傍晚
油画（油画布） 102 厘米 x 122 厘米

**在布局上加上重点**

在左下方角落里的信息是怎么简化处理的？使明度对比不明显，这样它就不会跟上面的明亮区域相冲突。我加了一些绿色的块面在右边的水上，否则反光水面上的深色区域会看上去很空。这个块面是为了让你把视线移回画面，朝着小片明亮的树移动。为了加强照片中的设计想法，每个元素都调整过。

**未经裁剪的照片**

这个场景的光线很漂亮，但是照片的左边太复杂了。右边就少了些杂乱，而且有一些高对比的大色块。



**大块简单的色块**

现在三或四块明暗色块占据了整个构图。你可以看到画面设计的痕迹。

**简化与强调**

温暖的傍晚阳光在画面中显得快乐，特别是跟蓝色的水和白色的雪作对比的时候。尽管如此，构图首要的是由抽象化的明暗色块聚集而成的，也就是或明或暗的图形。

金色的倒影
油画（油画布） 91 厘米 x 81 厘米

# 改变你的视角

如果十个人画同样的东西，你会看到十幅不一样的画作。在绘画培训班的教学过程中，我常常会看到这样的情况发生，因为人们从不同的角度来观察，无论字面意思还是象征意义上说。要从一个更宽广的角度来观察，简单的做法是略微向左或向右移动，不过在画面中对于构图、强调、夸张或者省略部分所作的一点点改变也许就能带来整体的显著变化。

每个人都有自己看待事物的特定方式。打破常规，从一个新的角度观察对于艺术处理很重要。看待一些熟悉的物体时，要有像第一眼见到的新鲜感，生动而且有趣。那才是在你绘画之前看待事物的方式。

在风景画的绘制中，最好的方式是以一个全新的角度来跟风景一起呆一段时间。只是四处走走而不急着找一个对象来绘画。也许你在某一天要做好了绘画的准备，定好在10月份的一个多云天的下午四点从一个特定的角度进行绘画。这是两种情况。

当你找一些要画的东西时，停下来，让你的思维冷静，观察细微的差别，找出你周围多样化的东西和你能够捕捉到并且画下来的机会。然后体会你的感受，直到一些事物引起了你的注意。用心来找到一个绘画对象，而不是用你的眼睛。你也许会找到两三个可以绘画的对象。用一个取景框独立开这些物体，做些主要大形的缩略图，判断一下哪一个是最吸引人、最富戏剧性的图形？哪一个最让你感到兴奋？你看着哪一个的时候，会想象当你绘画时会用的颜色和笔触？

如果你停下来，让风景来告诉你，你不太可能会用一个刻板的思维定势来过滤一个场景。你需要的是一个新鲜的视角来汲取灵感。

你也可以做一些静物画练习。在各种绘画方式中，静物是最能让人沉思的具象派绘画。你会有太多的可以改变的地方，既然你不是在太阳直接照射下绘画，在你绘画中阳光照射是不会变的。布置一组静物，研究一下；将布局打乱，再试另外一组。就像是在风景里四处走动更换角度一样。很有可能将一些物体布置起来之后，太过于依赖原本的布局，然后只是做一些细微的调整。要把所有的布局全部拆散之后，再布置出一个新的布局。我告诉学生们要用各种不同的物体、背景物和光源来布置出一组不同的静物。当你发现一些组合还可以的话，画幅速写，以后还能在多次布局之后回来仍旧这样布局。

同样的处理可以用在模特摆姿势上。留意光线是怎么强调和辅助定义产生的投影的。你通常可以尝试好几个姿势，固定一个姿势来画上30分钟；然后在休息的时候，模特可以摆另一个自然又吸引人的姿势。如果新的姿势让你很感兴趣，把各种形式的速写捕捉下来。

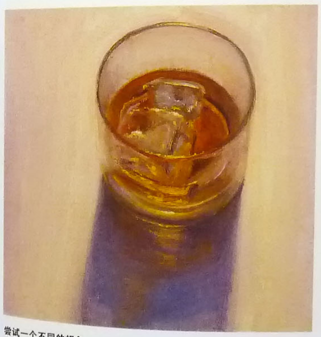
如果发现一个模特、静物或者风景让你产生灵感，必须要从不同的视角来进行思考。试着改变光源、绘画时间、季节、角度等等。你可以深入探究画面中吸引人的图形。通常通过在新的光源下观察，多次检查。凯文·D. 麦克弗森(Kevin D. Macpherson)的书《池塘的倒影：视觉日记》(Reflections on a Pond: A Visual Journal)包含了365幅从他家几乎相同的角度看到的图画。这也确实证明了从一个物体上可以提炼出多少个视觉形态，一个不同季节和时间中最喜欢的景点。随便什么时候花一些时间来找到一个观察你绘画物体的新鲜的角度。在画布上进行绘画之前，这相当的重要。最后要说的是这也是你可以创造出迷人画面的唯一途径，是你的画面吸引我们的根本所在。

**找些迷人的地方**

我看到这个玻璃杯里的苏格兰威士忌和冰块时，就喜欢上光线通过它的方式。我知道这个能被绘制成一幅很好的绘画作品。

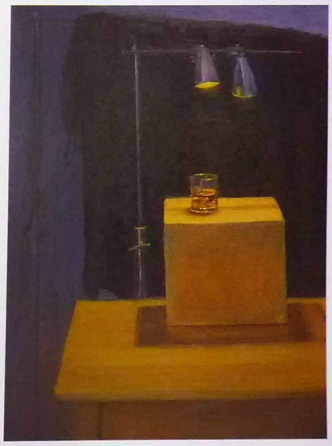
**进一步深入研究**

如果你发现一个物体迷人，多进行几次绘画是一个很好的练习。试着重新布置一下，每次从一个新的光源下来观察。慢下来，试试各种可能的表现方式。



**尝试一个不同的视角**

每次当你绘画相同的物体，你可以试着变换惯常的角度并得到更多的练习。你看着物体，用越来越多种不同的体块来进行表述。你会开始注意到新的颜色、边缘和形状的关系等之前你没有看到的。



**之后你看待物体会完全不同**

你可以绘画一样东西，集中注意力，安排画面，反复思考，当你突然发现你可以从一个不同角度来看整件东西的时候，这样新的观察方式就会产生。

# 临摹你喜欢的画作

通常当我们看着艺术作品的时候，我们不会花时间来探索艺术家是怎么完成的。可是，如果我们喜欢一幅绘画，进一步的探索和分析是有必要的。你也许会说："我只是想简单地感受一下画面。我不想分析它。"但是，分析你喜欢的绘画可以提高你自身的绘画水平。

艺术家用的是跟你一样的工具，他或她使用的是一样的颜色范围（绘画大师们用的颜色要更好一些），一样的明度范围，一样的笔刷和画布。然而，历史上的绘画大师们从这些材料中提炼了许多，这值得做些探索来看他们是怎么做到的。

没有什么能比临摹一幅绘画更能集中你的注意力，来找出画家们真正做的是什么。当你临摹时，你会探索明暗对比信息、边缘和明暗体块排列出的节奏。你也可以看到艺术家们是怎么在他和她想要的地方，创造吸引人的重点。你也可以发现绘画是怎么构成的。

伟大艺术品的临摹本在过去常常是艺术家们主要的学习工具。美术馆的最初功能，像卢浮宫，是为了给艺术家们提供机会，来临摹收藏的绘画。后来才开放成公共画廊的。你仍旧可以看到一些人在参观卢浮宫、大都会美术馆和普拉多美术馆时也在临摹绘画。

为了学习构图的目的，你可以用铅笔在纸上临摹，来学着简化大量信息。选择一幅确实打动你的绘画，着手临摹历史上的绘画大师们的作品。用硫酸纸覆在艺术作品上，使用九宫格线来将轮廓线移动到你有类似参考线的纸上。你不需要把这些画得很大。这里的例子大约是 13 厘米 ×10 厘米。避免太过于复杂的画（例如有十几个人物的）。

以上这些，你花些时间，然后试着发现艺术家们所画的是什么。绘画大师们会教你许多关于图形、明暗体块和边缘的知识。你不是尝试去创作一幅伟大的临摹作品，你临摹只是为了探索画面。

**戴着珍珠项链的妇女 (Woman With a Pearl Necklace)**

简·维梅尔 (Jan Vermeer) 充分掌握了构图、图形和边缘的绘画技巧。这在他所有的作品中都常见。不管他的绘画对象多么复杂，他似乎都能用简单的色块来有效诠释。

**费尔菲尔德·波特 (Fairfield Porter) 的肖像画**

原本的绘画用了一些明暗变化来阐述。简单的色块和简单的绘画样式表达了许多这个模特的信息。



# 最大限度地利用每一次参观美术馆的机会

我们会为了不同的原因去参观美术馆。当旅行的时候，我们也许会以同样的方式来参观美术馆，想看看那里是不是有一些吸引我们的地方。不过，你也可以把参观一个很好的美术馆当成是你艺术学习的特别部分。让我推荐一下参观美术馆的方法。

你需要确认两件事。第一，我们的眼睛和大脑只能处理大约两个小时的艺术观赏。在几个小时之后，你会开始思考吃午饭或者下午茶或者呼吸新鲜空气，而不是绘画。另外一件事情是，不管美术馆有多好，都会看到许多二流或者三流的绘画作品。不要因为艺术家们的名字而动摇这个想法：最好的画家也有失误的时候。如果你不仔细的话，你会花两个小时的时间在一个不值得欣赏的画作上。还有，不要浪费你的时间来听广播讲解，那些只是为了点出传记信息，对你的艺术造诣没有任何作用。

**代达罗斯和伊卡洛斯**

安东尼·凡·德克的这幅画收藏在安大略省艺术馆。当我在那里的时候，常常去参观这幅画。注意我所做的，没有要把绘画完成，我感兴趣的是画面的块面、边缘、明暗变化，以及我的视线是怎么被吸引到画面中的。

所以，像在纽约、华盛顿或者英国的国家美术馆参观，也就是我提到的：花两个小时时间，观看美术馆所有的绘画收藏。一间又一间地参观，注意那些真正抓住你注意力的画作，不要考虑谁画的这些绘画，什么时候画的这些画。不要担心其他人会动摇你的选择，或者你是不是真的听过这个艺术家。不要花太多的时间在一幅绘画上，花一些时间琢磨下三幅或者四幅你会真正喜欢的绘画，然后再去吃中饭之类的，休息一下，放松一下。

当天的晚些时候，或者第二天，回头来专注于你之前选择的画作。不要把时间花在其他东西上。是时候开始临摹了。用一个带有网格线的取景框，在你的纸上也画上网格。你不是要画一幅其他人会看的图画，这是你的个人图画，用来帮助你观察分析艺术家所用的形状、体块是怎么结合起来的，边缘的清晰度，画面的架构，视觉中心，明暗渐变和颜色细微差别。当你绘画的时候，你会意识到一些画面中你之前从来没有注意的元素。

你这样做的时候，你也许会被画面弄得晕头转向。如果你感到你的绘画没有跟原画一样好的时候，不要丧失信心。坚持探索艺术家是怎么构建画面构图的。你也许会沉浸于一幅绘画中，花上一个小时或者更多的时间在这个上面。你也许会发现得到了你需要记录的观点和建议，当你有了足够多的信息后再转向对下一幅画面的分析。两个小时之后，你会惊讶地发现你正慢慢变强。当你完成这些分析之后，你就拥有了多幅重要个人画作的一手绘画经验。

# 一天一幅构图

早前，我提到过创建物体要从色块和体块的角度来进行转换思考。遵循那个观点，你会发现你的构图会有所变化。这正是我的心得之一。

没有其他练习会像一天一幅构图练习那样能给你明显的突破。用这个来比喻钢琴指法练习。几乎没有老师会告诉你如何进行指法练习，只有把死记硬背地苦练，也就是不带思考的机械化重复，当成基础的每天专注的练习，才会以全面的方式来磨练自己的艺术技巧。

通过这个练习，可以很好地锻炼创作一贯优秀的构图的能力。当我在法国普罗旺斯教授绘画课程的时候，在第一天早上就向参与者们解释过缩略图对于他们的构图起到的决定性作用。他们会在接下来的八到十天时间里学到很多，甚至全在做一件事：用铅笔绘制缩略图来发展以构思为主的构图作品。这个阶段我当然不会指望有人可以那样做，他们来普罗旺斯就是为了学习绘画。但是我认为这是真理。

基本的设想是：每天在一幅 10 厘米 × 13 厘米左右的纸上铅笔构图。你用不着到室外去找一些太过于精致的景象进行绘画，选一些就在你周围的东西。这页上的例子是在我家的后门廊那里绘制的。关键在于去练习并且每天坚持。在每幅构图上重点强调形状的精准度、抽象的明暗体块的排列以及体块间的边缘处理。从块面的角度而不是从物体的轮廓线来思考。用体块来让整个画面吸引人。

最重要的事情是让你所绘制的东西要有灵性。如果你每天画一幅构图只是因为“这是你要求的”，你会发现这只是一个每天的困扰。可是如果你仔细想想，你会发现这是一个掌握取景、架构、明暗变化、抽象体块、强调边缘等等技巧的有效方式。

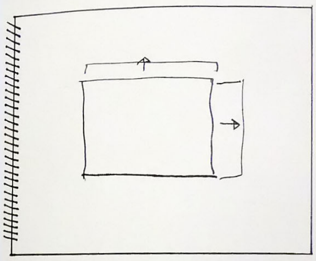
对比油画而言，素描感觉上只是安静的个人交流。油画似乎要更大一些，更加公众化一些，会让人产生焦虑和畏惧感。有了素描，你可以一个人静下来探索。另外，因为绘画材料的花费和时间比起油画要少得多，你可以自由地进行尝试。在油画中，我们使用的是更昂贵的绘画材料，所以我们会感到思维紧绷。一天一幅构图的绘画中，使用的是铅笔在速写本上的绘画。你可以尝试更多个人化的东西。

你也许会发现这个练习在一开始很慢。看一下接下来几页中的绘画小技巧。当你的素描技巧变得更加熟练，并且有注重用图形和明暗变化的构图概念，你会发现想要表达一个想法的时候，会更加简单、更加快捷。熟练掌握各种技巧包括一开始似乎难以学会的和有时让人沮丧的那些技巧。没有其他比这个练习会让你更快地掌握构图，然后绘画的了。每天练习一下，你的艺术技巧会在一年内有很大的飞跃。

11 厘米 x 11 厘米

**物体起主导作用的画面**

左边的绘画不是一天一幅的构图，这是一幅单个物体的绘画。观众决不会是因为画面上的比例关系和抽象体块关系而去注意它。如像右边这样的图画，才是包含这些元素的更成功的构图。注意一下明暗变化范围。



**保持边界灵活变化**

在一天一幅缩略图和构图的练习中，要在页面的中间进行绘制，这样的话你就有剩下的空间来调整，或向各个方向上延伸。不要将纸张的原始大小当成你构图作品的边界。如果你那样做的话，也就是让纸张来构建你构图中最重要的四条线条，这样会从一开始就限制了你的绘画可能。还有，你也就不能画一幅 15 厘米 x 20 厘米、23 厘米 x 30 厘米或者更大一些的图了。你的大多数时间会花在填充大面积的明暗体块上。对于这个练习，越小越好。

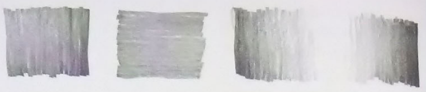
10 厘米 x 15 厘米

10 厘米 x 10 厘米

# 素描小窍门

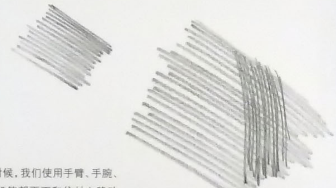
素描是一个很有用的技能。熟练地画出一幅油画构想缩略图的能力让你能很快地观察那个想法能不能落实到画面中。如果发现你画出来的比较纠结，那你就自然而然地要避免这样画下去。然而，在具象派的绘画作品中，你很难避免这种情况发生，因为素描是一种最基础的绘画手段。从根本上说，油画就是用笔刷绘制的素描。

好消息是素描可以被分成几个基本的绘画技巧，可以独立出来学习和掌握。掌握这些技巧可以影响你所有的素描和油画能力。



**平涂出明暗**

两种技巧可以迅速提高你的素描技巧。第一个已经被讨论过了：使用一个有九宫格的取景框确定出你明暗体块的确切比例关系( 详见第 50 页 )。第二个技巧是平涂明暗体块。使用铅笔，因为其方便、多面性、可以修改。铅笔提供了一个很好的明暗变化范围。使用 B、2B 和 4B 铅笔。当你随手涂鸦的时候，练习平涂明暗体块。试着水平或垂直，明亮或黑暗，或者渐变地绘画。



**均匀排出明暗**

当我们书写的时候，我们使用手臂、手腕、手指的组合，来将铅笔朝页面和信封上移动书写。为了均匀排出明暗，保持你写东西时候的姿势，但不要移动你的手指，而是用你的手腕来控制前后移动。如果要画的区域更广，用前臂的挥动来扫一下。然后，按那种姿势，慢慢地在纸上移动。经过一些练习之后，你很快就能够用铅笔画出均匀整齐的明暗。

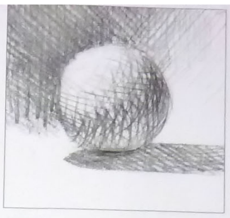
处理大体块时，可以用相同的手法来填满小空隙甚至画出整个明暗体块。如果在第一遍的基础上，你想要再进行不同深浅的交叉排线，用同样的姿势但是转动一下肘关节使画出的线条朝着另一个方向。也可以转动画纸，那样会更方便些。

## 学着去看

“大多数人都没有学会看够了，再去绘画的道理。”

——贝蒂 · 爱德华兹 (Betty Edwards)

贝蒂 · 爱德华兹，她的革命性图书《用右边大脑绘画》(Drawing on the Right Side of the Brain)，是第一本提到了学习绘画时要学习感知的能力而不是单单学习绘画技巧的书。如果你看不到（明暗变化、一个形状跟另外一个形状的比例关系等等），你就不会画得出来。这样，你也不可能画出油画。学习绘画的过程是一个向右半脑——控制空间和非言语的一边知识转移的过程。如果你对绘画有些困惑，她的书值得一看。



**交叉排线法**

交叉排线法可以让你一层一层地来建立明暗关系，就像是水彩画中的湿画法。均匀地交叉排列每一层。你的排线要切进画面中，这样你可以感受到你在纸上画的是不是有拉伸感。注意交叉排线在球体上的表现（左边那幅）。

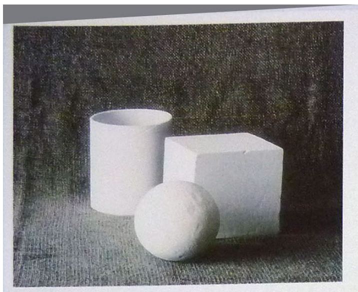
如果你没有均匀排出明暗大关系，你的绘画会看起来像右边的那个球体。没有强度上的渐变，没有深度感，你会被吸引只是因为那些线条。在表现主义绘画中这样做也许很有效，但是在写实主义绘画中这样做会分散注意力。

**可塑素描橡皮**

可塑素描橡皮，就像铅笔一样，是个多面灵活的绘画工具。当你在平涂一整块的明暗体块时，你也许要将你的线条弄进一个特定的区域。不可避免地，每条线开始和收尾的地方会深一些。你可以把可塑素描橡皮捏出一小块，轻擦一下，将黑点或者线条擦除掉（就像上面左边的示范图一样）。你也可以画出边线然后擦除边界（就像上图左边低一点的角落）。你也可以平涂一块（就像上图右下的部分），把橡皮捏出个圆点，擦出一个点或者一条线。

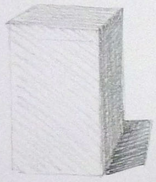
**垂直排线法**

你也可以练习只用垂直排线法，就像这个例子。你用前臂和手腕的运动来绘制画面上 90 度的线，这就是垂直排线法。只使用一个方向上的线条，你自然会绘制出一个很整体的素描作品。



**立方体、圆柱体和球体**

这些形状是我们看到的物体的最基础建造块。你可以用边长 15 厘米的木块、纸筒和塑料球来做一组很好的模型。用白颜料上色，打一个简单的光源，这样就有了强烈的高光和阴影。

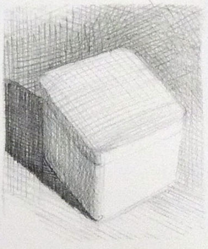


**避免这种情况**

不要只是画在一个白色的、光线充足的环境中的物体。

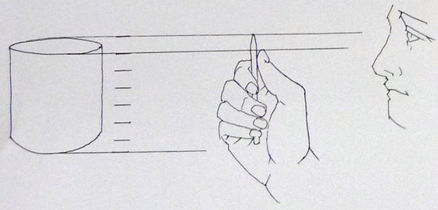
**观察相关的明暗体块**

根据周围的明暗变化画出各个物体。这些明暗变化是怎么影响物体边缘的？



**改变你的视角**

从不同的角度来画立方体、圆柱体和球体。同样改变你的光源。努力将你的画面雕琢得有景深感。



**透视变化的立方体和圆柱体**

除非你站着或者俯视，立方体和圆柱体的顶面常常会比你想的要瘦长一些。使用你铅笔的顶端来测量顶面。用笔尖沿着物体的后面的那条边，然后用你的大拇指沿着铅笔移到物体前面的边缘，捏住，然后在物体前面下移。你可以看到物体顶部跟垂直面的底面相比小了多少。

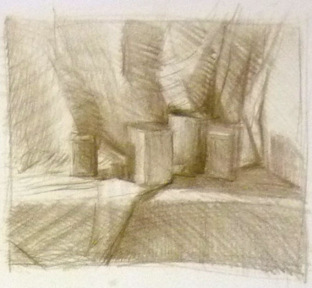
# 缩略图

我确信你已经反复听到，在你开始绘画之前画一幅缩略图。我的绘画培训班上，许多学生会在纸上划一些线条，然后说那是缩略图，然后就开始绘画了。

如果没有缩略图，你就是在盲目飞翔，而且这通常也会被最终显现在作品上。你也许会发现缩略图阻挡你画下去，你想要直接开始绘画。然而绘画缩略图不仅能节约时间，而且能积蓄创作激情。这恰恰是对那些忽视缩略图的人的巨大讽刺。我也不想画出一幅完全不引人入胜的绘画，那会让人丧失信心，变得沮丧。如果你绘画的时候靠的是运气，而且一向是这样的话，我只能说运气恰恰是你最坏的搭档。

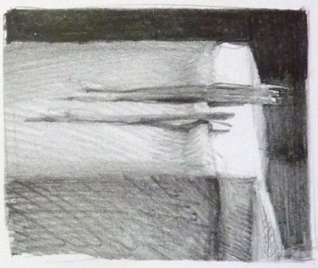
绘制缩略图需要对画面进行思索和集中注意力。这是你能真正探索创造力可能性的方法。当你在随手做一个构思的时候，也许会有另外一个想法让你想要画一幅更加有意思的图画。后来你保留了相同的想法，并落实到缩略图上，之后你会很容易地发现你构图中的优势和劣势。巩固起作用的地方，弱化没有作用的地方。

如果你发现作一幅缩略图让人沮丧，我建议你花上几个月时间练习素描，这个是唯一的出路。做一些本章提到的一天一幅构图的练习。当你回来再进行绘画创作的时候，你可以看到怎样更加有效地架构起画面。你可以轻松地看到画面上的明暗体块。你会明白怎样将视线引领到你要吸引他人的地方。然后你也能将新的绘画技巧运用到绘画过程中。很长一段时间内，没有比像缩略图这样的技巧，可以让你画得更加出色的了。



**耐心地进行绘画**

真正理解怎样将抽象的明暗体块放入你构图的范围中。



**画出体块**

缩略图在你画出体块时是相当快捷和有用的探索手段。

## 我的速写本体系

当我在艺术学校的时候，我喜欢使用黑色边的速写本来记笔记和画画。但是，当我回顾这些早期绘画的时候，所有的铅笔速写看上去都像是深灰色的暴风雪，模糊的灰蒙蒙的一片。自从我开始用铅笔绘画之后，我决定尝试一些不一样的东西。现在，我将一张大的素描纸切成 22 厘米 x 28 厘米，然后用一个有纸夹的笔记板来携带。当我到家的时候，我带回白天画的画，把这些画夹到一起。我可以在我需要用它们的时候拿出来参考。也就是，先让这些画静静地呆在那里，并且每天夹一幅上去。

# 当你绘画的时候，规划一下大体块

在你开始绘画之前，确认下你脑海中有几个戏剧化的明暗体块。然后，在你绘画的时候，经常退后看看。确定它们仍旧能引起你的注意，没有被一些分散注意力的细节所湮没掉。如果主要体块的排列强烈又清晰，它们会主导整个画面。那你就有百分之九十的把握能创作出杰出的构图，最后形成一幅绘画作品。

## 绘画材料

**绘图表面：**

油画布，81 厘米 x 76 厘米

**画笔笔刷：**

4 号、6 号和 8 号猪鬃榛形毛笔，6 号尖头貂毛或者合成纤维笔，38 毫米通用刷子

**调色颜料：**

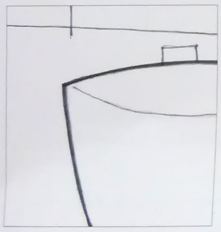
钛白 (Titanium White)、淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)、中镉黄 (Cadmium Yellow Medium)、土黄 (Yellow Ochre)、镉橙 (Cadmium Orange)、淡镉红 (Cadmium Red Light)、深茜红 (Alizarin Crimson)、喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)、二氧化紫 (Dioxazine Purple)、群青 (Ultramarine Blue)、酞青蓝 (Phthalo Blue)、酞青绿 (Phthalo Green)、铬绿 (Chrome Oxide Green)

**其他材料：**

光滑的绘图纸、B 或者 2B 铅笔，可塑素描橡皮，松香水，两片切成 L 形的纸片形成一个宽 13 厘米、高 18 厘米的空间，抹布，调色刀

**裁剪照片**

注意照片是怎么裁剪的，这样形成三个或四个主要明暗体块来主导画面。



**画面架构和引人注意的线条**

考虑下怎样将观众的视线吸引到你的画面中。这幅画的主要线条，沿着画面的架构，将视线拉到远处阳光照射下的充满雪的岸边，然后再回到红色的山茱萸上。有两条二次视觉循环的返回线。一条是向下到山茱萸的倒影，然后穿过倒影回到视觉主线上。第二条返回线是树上，再回到树的光照一边。你想要让视线停留在画面中，试着在一开始就确定这种趋势。有时返回线是很明显的，有时你需要创造这些线条。

**找出明暗体块**

使用缩略图来确定画面体块的明暗关系会创作出很好的场景。让你的明暗度跟你眼前的场景接近。最多也就减少一些在缩略图上。它们是怎么在一起起作用的？你看到了一个问题没有？大概构图不够戏剧化，或者有太多的小色块，也许你需要裁剪一下。在你开始绘画之前，判断一下你是不是有了一幅强烈视觉效果的构图，这样会避免产生沮丧和丧失信心的结果。

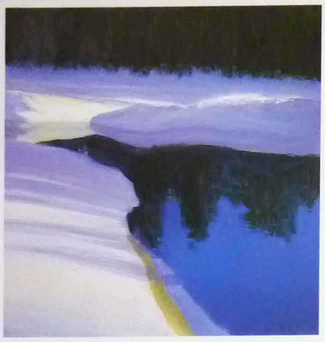
## 1 一开始概括地绘画

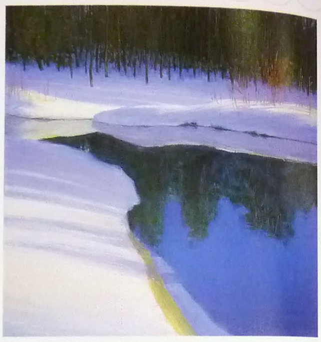
使用土黄色、松香水、6 号或者 8 号榛形毛笔来画出主要的图形。土黄色很容易擦拭掉，所以不断调整主要体块的摆放位置直到你得到了你想要它们形成的样子。将照片和画布用九宫格网格线分割成几部分，这样可以帮助你得到正确的比例关系。

大胆地大块上色。你想要看看这些体块是不是能主导画面。对于这个尺寸的画面，使用一支 38 毫米的通用刷子起稿，从最容易找到颜色和明暗关系的形状入手。这个例子中，从远景的森林开始（深茜红和酞青绿沾一点松香水），返回线所在的位置会将我们向下引入到画面的左边，颜色上加一些群青和一点钛白。用抹布擦一下体块的底部边缘来柔化处理一下。

继续在简单的明暗色块上使用通用刷子。眯起眼睛来消除那些要调整的高光、反光等等让你分散注意力的部分。找出每个体块里各种明暗关系和颜色的变化。比较一下新加的颜色和你已经画好的体块。不要一味深陷在一大块区域里，到最后才意识到颜色明显不对。大胆地绘画，但是要花些时间在颜色的融合上。

树在水里的倒影是深茜红和酞青绿，森林的颜色也是一样。雪的阴影颜色是群青、镉橙和钛白加一点二氧化紫和喹吖啶酮紫。用两种体块相交来将雪后面跟森林交界的地方画出来。





## 2 保持画面简单

为了画出水中的渐变，用群青、酞青蓝、二氧化紫和镉橙，在底边加一点钛白。在调制新的颜色前，擦一下你的笔刷。不要只是在旧的颜色上加颜料。使用跟之前相同的颜色，但是减少一点二氧化紫和镉橙。将调好的颜色放在之前的颜色旁边，看一看是不是得到了你要的明度渐变。你会用到四到五种独立的混合色，所以你每次都需要抉择一下。画上颜色，然后跟下面的颜色混合出介于两种颜色之间的边缘。用群青和酞青蓝加一点白色和一点淡镉黄混合出第三种颜色，先把颜料上上去之后再调和。最后第四种颜色跟上一种颜色相似，只不过再多加一点白色和黄色。调出几种独特"干净"的调和色，在你要整理渐变的时候混合一下。

使用钛白、土黄、中镉黄和镉橙调和出雪地的光照一面。你也许要加一点二氧化紫和群青，这样雪地看上去就不会太亮。你如果想要让那里看上去像阳光，在晚些时候可以加一些高光上去。除此之外还有天空倒影的渐变，以及一点群青和镉橙加在画平面底部边缘的雪上，每个都是平涂明暗体块。

往后站，看看你的体块起作用了吗？如果你需要调整，这个时候仍旧可以很容易修改。从镜子里来看一看绘画。你应该能够看出你的画面架构起的作用和你在画面上的主要视觉通道。

## 3 给主要体块加上颜色

将深色的森林体块转化成森林，你就需要画出树干。调节一下体块，这样看起来不会太分散注意力。混合在明度和纯度上接近的颜色，只是在色相上改变。使用深茜红和酞青绿为基础颜色，加上土黄、镉橙、铬绿和喹吖啶酮紫，不是一次性都加。加一些这个，一些那个。用6号尖头貂毛笔沾上颜料向下拖一笔。如果颜色太亮，混合一些深一点的颜料，在之前的笔触上拖一笔。你也需要一些更深的颜色，基本色厚实些就可以了。确认每一笔都意味着什么，留着或者舍去。当你退后站着的时候，你应该可以感受到所有这些树是一个场景，而不是一些分散你注意力的跳跃的垂直标记。

用群青和镉橙加一点二氧化紫调和出一种颜色，比你用在雪地阴影上的颜色深一两档（步骤1）。把这个用在森林里雪地的绘制上。那样，当你的画深入进去，你在森林里画的阴影区域越多，森林便越不会跳出来。

用深茜红、喹吖啶酮紫和土黄加一点二氧化紫来画山茱萸。一些8号榛形毛笔的笔触可以将主要体块画出来。使用6号尖头貂毛笔画剩下的部分。用你的笔刷和笔头轻轻拖出一个单独笔触。用你的调色刀的头把溢出来的颜料刮掉。

## 4 精炼影子并确定山茱萸的位置

柔化处理前景雪地上的影子。混合出雪的亮面（步骤2）和雪的阴影（步骤1）的颜色，然后将一种颜色刷进另一种颜色中。用两种笔刷（一种颜色一支）反复绘制两种颜色相交的地方，来控制边缘的品质。这些阴影是画面右边40或者50英尺高的树梢投下来产生的，所以它们的边界要柔化一些。树干根部投下的阴影要更加实一些。

你可以使用相同调和的颜色在树干和它们在水里的倒影上，只不过倒影稍微隐约一些。

用尖头貂毛笔来确定和完善一下山茱萸的位置和原本的颜色。用二氧化紫和一点铬绿混合来加深山茱萸的颜色（步骤3）。最后加一些松散的垂直笔触到水中的倒影上。

左边岸上的三棵山茱萸是最后加上去的。确保让观众的视线在回到岸上光照的雪地和右边的山茱萸之前徘徊在那条返回线上。

科勒坡的山茱萸
油画（油画布）81厘米 x 76厘米

第 三 章

# 色块

西方具象派伟大绘画的历史也是伟大图形的创建史。这是积极作用的图形和消极作用的图形的竞技场，在图形的空间里所产生的图形跟图形本身一样重要。当看看一幅你喜欢的图画时（除了一些最近的绘画作品，我推荐看一些 150 年或者更久远之前画家们的作品，并且真的凭借自己的直觉来看哪一幅绘画是你喜欢的），研究那些画面上的图形，临摹它们。你可以从绘画的研究中学习到很多，从以前的绘画作品中吸收很多。

就像我之前所说的，主要的抽象化明暗体块是画面的基础。如果这些没有在画面中起作用的话，你不可能指望用颜色来解决这个问题。颜色一个接一个地排列，这些色块的相互作用使得画面看上去更真实。

我将永远视颜色的混合（颜色的色调、阴影和细微差别）为绘画真正让人激动的地方。纯粹的喜悦和惊喜是抽象的色彩变化带给人们的共鸣和回响。

约翰·卡尔森

寂静统治的地方
油画（油画布）91 厘米 x 91 厘米

# 所有你看到的是色块

当你看着一幅绘画作品，你看到的所有都是在一个二维平面上的色块。不管多有名、多华丽的绘画，这就是其本质。从某种意义上说，学习绘画就是学习如何将你绘画对象的每一个色块一个接一个地放到画布上。如果你这样做的话，你的绘画对象将自然而然地浮现于纸上。

然而，如果你跟普通人一样，存在一种思维定式，你的颜色“知识”——树是绿色的，柠檬是黄色的，天是蓝的，云是白的，在你实际看到的景象和你“认为的”你所看到的景象之间，也就是在你的画布上画的东西之间会有隔阂，颜色“知识”会在你观察眼前实实在在事物的时候，蒙蔽你的双眼。通过练习，你可以学会摆脱那套既定的颜色思维。正如贝蒂·爱德华兹 (Betty Edwards) 所说的，所有绘画的问题都是感知的问题。色彩也是如此，如果你将颜色打散成它的各种组成部分，这样就可以更容易地被掌握。

**从色块角度来观察**

这幅照片和它的数码处理版本展示了在繁复的细节构成和简单色块构成的世界之间不同的观察。如果像数码处理的照片那样来考虑，绘画会变得多么地容易。通过眯起眼睛来看，你可以单独地对色块做出反应。

**在你开始绘画之前找出各个色块**

在你开始绘画之前，深入研究你绘画的物体，直到你可以“看到”色块。如果你选择的物体很难从色块角度观察，你真的会被埋进让人分心的繁杂的细节里。试着在每一步的绘画过程中，把注意力集中到色块上。的确，你创造的是每个形状间的细微差别，但是不要让形状本身被高光和偶然所加的颜色笔触盖过了。

那里没有模特，那里有的只是一堆颜色。

**保罗·塞尚**（Paul Cézanne）

# 颜色的三种属性

每种颜色只有三种属性：色相、明度和纯度。在围绕着颜色的地方，将一种颜色和其三种属性释放出来是非常鼓舞人心的，然而，真正的挑战是颜色是否会被埋没在其中。能独立地“看”到颜色是必需的，这样你才能成功地混合颜色。因此，你需要理解一些颜色的科学来熟练掌握颜色的运用技巧。

没有人对命名一个纯色有任何问题：红、蓝、黄和绿很容易理解。复杂的是当你开始加一些明度（颜色有多明亮或黑暗）以及纯度（与它最浓烈相比有多深多浅）。

不要只是考虑物体本身的颜色（固有色），而且要考虑照在物体上的光线，这改变了颜色的属性。每个具象派画家都是光线的绘画师。没有光线，那么什么都看不见。傍晚的光投射的光线跟正午的光完全不同。同样的，跟日光相比，白炽灯的投射效果也不一样。阴影的颜色依赖于照在明亮区域的光线的性质。反弹回阴影的反光也产生了另外一种颜色的偏移，这依赖于被反射的颜色。

你有概念了。颜色是很复杂的。掌握好色相、明度、纯度，然后加入自己的观察，耐心仔细地混合。制作出一种独特的颜色并不神奇，然而颜色间的相互关系却创造出了意想不到的效果。

**光线改变色块**

这两幅照片拍的是同一组静物。光线被显著改变之后，使得颜色和色块变得不一样了。你画的是光线，还有光线落在你的绘画主体上的方式，它影响了画面中的所有物体。

当你外出绘画时，如果物体对你来说只是一些由颜色组成的点，那么你就拥有了艺术眼光。

**查尔斯·霍索恩**（Charles Hawthorne）

# 理解色彩

## 说出你成功的路

对，说出来。当你混合一种颜色的时候，如果你说你想做到，你会发现处理会变得更容易些。记住颜色的三个属性：色相、明度和纯度。牢牢记住。当你混合一种颜色的时候，有条理地考虑这些性质，一开始每个色彩都是宽泛的，然后慢慢完善，最后琢磨出你想要的颜色。

### 1. 从色相开始

通常要确定出色相是很难的。怎样判断颜色在色轮上的什么地方？有时，色相是不会立即显现的。生锈的油桶上阴影的地方是什么颜色？雪松在盐磨坊池塘里的倒影是什么颜色？冬天森林里的树干是什么颜色？

当颜色的纯度很低的时候，也就是颜色很阴暗的时候，你会叫这种颜色是灰色或者棕色。这两种颜色的解释对提取出色相没有帮助，尤其是偏冷的灰色（绿色到紫色），以及偏暖的灰色（黄色到红色）。

从确认色相的名字开始，这是最简单和最宽泛的颜色分类。一旦你确定好色相，你就能选一两种你调色板上的颜色来调和。

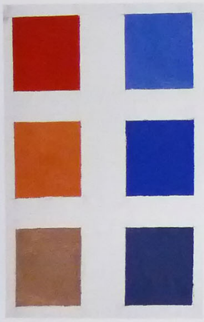
### 2. 决定出明度

所有的颜色对比中，明度是最重要的，这也使得大多数学生们发现在一开始就准确地看出色相是很难的。高纯度的颜色会跟明度上较亮的颜色搞混。如果你继续去做一天一幅构图，并且准确地确定和画出你绘画中的明暗体块和体块间的相互关系，那你就能学着将你周围的颜色的明度提取出来。

### 3. 调整纯度

颜色的纯度会在你增加颜色来表现确切的明度时，被自然而然地影响。你可以用增加补色来减少颜色的纯度。这样做也会中和色相。但是假如你想要让颜色变暖，在你降低纯度的时候，就不得不需要加一些在色轮上暖一档或者两档的颜色。

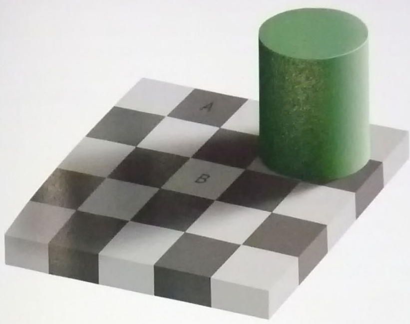
颜色的混合处理在一开始会很缓慢，不过真的也没有其他办法。经验丰富的画家用画笔毫不费力地在画面上挥动、调和颜色，也许是因为他们有一些高不可攀的创造力。事实上，他们所用的就是我刚刚提过的同样的处理方式，只不过他们处理过许多次，已经变成一种自然而然的反应。



**色相、明度和纯度**

这幅图显示的是色相、明度和纯度的变化。最上面的一排是两块色板，一个是红色，一个是蓝色。红色的是纯的淡镉红，蓝色的是群青混合了一点钛白。色相很明显。然而，白色让蓝色在明度上比红色的高，纯度上比红色的低。第二排上同样的色相，但这次是红色混合了一些白色，使得明度上更高，又减少了纯度；蓝色这次少了白色，明度上较暗并且纯度又增加了。最底部的一排跟上面的两排在明度上是相同的。这种情况下，每个颜色的纯度用混合补色的方式来降低。多次混合之后，我可以仍旧说出它们是什么颜色，但是它们跟原本颜料的颜色相比又有了很大的改变。

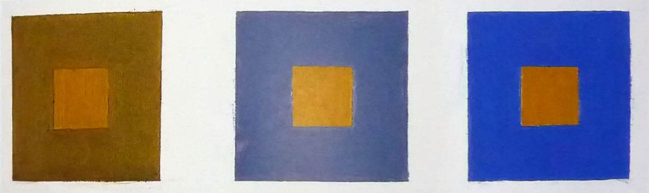





**哪个更深一些？**

标记了 A 的方块跟标记了 B 的方块在明度上是一样的。你也许会说不可能！我的反应也是这样，但这是真的。这充分说明了找出一种颜色的明度是多么棘手，并且对于你掌控和巧妙处理色彩是多么地重要。

这一理论由麻省理工学院视觉科学教授爱德华・安德尔森 (Edward Adelson) 博士提出。



**颜色在相互关系中起作用**

左边的橙色看上去最暗，当周围都是灰色的时候，变得出挑了，最出挑的时候是有围绕着它的补色（蓝色）的时候。最强烈的颜色对比，是在一种颜色旁边画上另一种颜色，这种颜色不是它的补色而是“补色加一”的颜色（在色轮上比补色加一档的颜色）。在图中，补色加一的颜色会是蓝绿或者蓝紫。

## 用取色框来孤立出颜色

在一本现在（很不幸地）已经绝版的书《怎样观察颜色并且绘画》(How to See Color and Paint It) 中，亚瑟・斯特恩 (Arthur Stern) 建议用一种很有用的工具来混合颜色，也就是被他称之为取色框的工具。你可以切一个 5 厘米 x 10 厘米大小，中等灰度的硬卡纸，挖一个离顶部 25 毫米，大小 6 毫米的洞。用一只眼睛靠近那个颜色并从那个点看过去，来孤立出你想要调制的颜色。这样能帮助你观察颜色，不被其他的会影响判断的颜色干扰。更重要的是，你可以脱离物体来看颜色。你不会想当然地说树的颜色是绿色的，柠檬的颜色是黄色的。当你孤立地观察一个颜色，就很少有树是绿色和柠檬是黄色这样的概念，以至于你不能相信你所观察到的。但是，在你“认为”是什么颜色之前请充分相信你的眼睛。

# 色轮：3D 立体化思考

一个标准的色轮是，一个 6 种或者 12 种颜色的环。在考虑颜色关系和调和的时候，色轮是一个很有用的工具，但这样的色轮有明显的局限性，因为这个色轮没有涵盖无限多样的明度和每种色相可能的纯度。一个标准的二维色轮不会给你一个完整的印象来形象地表示颜色的混合。

更好的模型是一个中间有垂直轴向的灰度图的三维化的色彩圆柱。色轮不垂直于灰度图，因为沿着色轮的纯色的明度是不一样的：红色比黄色要深一些，蓝色和紫色也要深一些。色轮倾斜了一定角度，这样黄色在灰度图上更高一些，因为它在明度上要比蓝色和紫色更亮一些。（挤一点淡镉黄、淡镉红和群青在你的调色板上，你就会立即明白我说的意思。）

对于一名画家来说，颜色柱上最有趣的部分是那整个纯色的环。那是你表演的舞台，各种明度和纯度任你发挥。当你从倾斜的色轮朝着灰度图向上或者向下移动，或者朝着中心的纯度维度空间移动，直到你有了理论上的一种中立的灰色。大概百分之九十九的情况下，你绘画上使用的颜色不会是你可以在色轮上找到的纯的色相，而是在圆柱的某个地方用这个三维化的颜色图表能创建出的颜色。

**使用三维化的色彩圆柱**

为了得到与色轮上的纯黄色明度一样的紫色，你就需要混合一个亮的颜色跟纯紫色混合（A）。创建一个跟纯紫色一样深的黄色，黄色里就要加入许多其他的颜色（为了让颜色更深），加入的其他颜色会变得更明显，这样你也许会难以确定这个是黄色（B）。你会留意为了创建 A 和 B，原本的色相的纯度被大幅度减少了。镉黄会在外面一些的圈上，土黄会在 C 的位置，熟赭在 D 的位置。所有你要混合的颜色在三维的颜色图表上都能找到。

# 扩展你的色彩词汇

你可以用颜料表达的色彩范围和效果仅仅是大自然所能支配的很小一部分。因此你需要从你的调色板上很少的颜料中提取出你能看到所有东西的颜色。换言之，你需要扩展你的颜色词汇。

假设你是在一个室外的绘画培训班上，教员问你：“是不是灌木丛之后的颜色比灌木更深一些或更浅一些？”或者“道路比它后面的篱笆色调更温暖一些还是更冷一些？”根据我的经验，学生们经常会犹豫地回答：“亮一些？”或者“暖一些？”如果你不知道答案的话，你就不可能调和出你所需要的颜色。

这就是事实真相，非常简单明了。这种情况会在你遇到的色块上一次又一次出现，加上你整幅画面上的色块的数量，问题会更加复杂。于是不管你在脑中怎么构思的，到头来看上去跟你计划的还是有很大的不同，也就不会达到你的预期效果。

## 色卡练习

这个练习可以阐明颜色的明度和纯度对颜色造成的影响。在商店的绘画用具中挑选色卡的时候把两件事放在心上：第一，选择中到低纯度的颜色（中等到深的颜色）。第二，确定你有原色和间色的样本。你会发现当纯度越来越低的时候，就很难决定出色相是什么。

将六种颜色剪成条，接近 38 毫米宽。把它们粘在一个板上（见下面的示意图），在下面用铅笔标注。留出四个近似的方块，这样的话你就在第一排有了三种原色（红、蓝、黄），三种间色（橙、紫、绿）。将色卡沿着四个方块边线贴上去，这样就不会卷曲倾斜。

尽你可能混合符合第一种色卡的颜色。让我们考虑从深绿色开始，然后，在下面的两个方块中混合跟绿色相同纯度的紫色和橙色。每个三原色和三间色都像这样做一遍。你改变的是色相，但是试着让明度和纯度都尽可能地接近第一种颜色。对于黄色，因为在明度上太亮，只要符合明度或者纯度的任意一种就行。

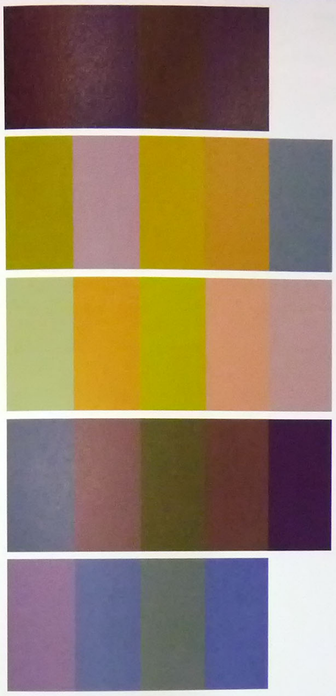
这个练习的延伸是，用两种在色轮上相对的颜色，将其混合直至中灰色的渐变过程分为平均的十步，尝试调和出每一步的颜色。

与动人的乐章融合各种音符相似，完美的绘画作品就是多种色彩的巧妙组合。

**查尔斯·霍索恩**

**让你的眼睛跟色相、明度和纯度合拍**

这个练习带有色彩理论，当你完成的时候，会有意识地将它转化成颜色的三种属性。



**微妙的颜色强度变化创造丰富的色彩**

在前页上的小色块练习中，你已经有了一种概念，颜色能有多种变化。你需要尝试另外一个练习来真正向你证明这个概念的正确性。

这幅画中的任何一种色块，无论是背景、水面（也是逐渐变化的）、背景的田野、灌木丛的暗面、灌木丛的光亮一面，还有前景，左边或者右边，都用了五种色调来绘制，除了水和背景包含了四种颜色。每种颜色都进行了混合，明度和纯度是一样的，只是色调有些许不同。

试试这个，你会学到很多关于混合颜色的知识。这个练习中，你也许发现借助照片来进行绘画是比较方便的。先确定一些简单的明暗大形，然后努力为每个大体块找出 4 种或者 5 种不同颜色的色调，但明度和纯度类似。

注意色彩的明度在这幅画上减少了多少。丰富的颜色变化是来自色彩之间的微妙变化。你会发现你的画作看上去在一些小色块上有所忽视。但假如你只是改变色调，画面看上去不会很令人不安。最终，你在这个练习中可以发现使用颜色能创作出很多丰富的色彩变化。

科勒泊的小河流
油画（油画布）61 厘米 x 76 厘米

# 色彩温度

对在我们周围的光线而言，色料混合的效果是有限的，加重色温是一种很有效的手段，用以加强一个场景中颜色的对比，也就是在你的画面中的光线变化。色温不会在三种我们已经说过的属性上再加一种属性。加重色温是基于色相、明度和纯度的认识之上的。

光源本身的属性也会影响颜色温度。在一个阴天，色彩温度上的对比是最小的。在一个阳光明媚的日子里，太阳的温暖光线在明亮区域和阴影之间创造了充满活力的色彩温度变化。你怎么知道太阳的颜色温度是温暖的？只要稍微看看太阳，感受它温暖的黄颜色，并且让所有东西沐浴着那种温暖的光线。到傍晚的时候，那种光线变得更加橙黄。如果你在一个晴朗的、阳光明媚的冬日下午出去，当所有的东西都被积雪所覆盖，太阳开始落山的时候，颜色温度的转变就更明显。在橙色明亮的雪和蓝色阴影区之间，你可以看到明显的转变。当那里没有雪的时候，这些一样温暖或者阴冷的颜色跟物体的固有色相混合，很难区分开。但是它们还是在的。在傍晚的光线下，“绿色”的树更加有可能是阴暗的橙绿色。

## 颜色温度练习

很容易在画一种色温偏转的场景时感到困惑，因为它影响到了固有色。接下来这个练习会帮助你将注意力集中在色彩温度上，这样你就能变得对它更熟悉。同时临摹一幅阳光照射的风景画与白炽灯照射的静物。把注意力集中在色彩温度上，让你的眼睛习惯于冷暖色调的转换，从而使你的绘画充满一种光的氛围。

为了真正学习有关色彩温度的知识，你需要从日常生活中汲取经验。照片不会帮上你很多忙的，因为它们的色彩温度的变化范围是有限的，比起你的眼睛所能感受到的要小得多。

**区分色彩温度**

为了让你的眼睛习惯色温的转变，只使用两种颜色加白色。使用群青和镉橙，或者象牙黑和土黄。就像你在第二章里创造明显的抽象体块一样，在这里你需要创造明显的温暖或者阴冷的色块，将在光线中的色块保持温暖，在阴影中的色块保持阴冷。一栋红色建筑的阴影实际上不一定是冷色，但是一定比光线照射时要冷。

南方的公路
油画（板）30 厘米 x 30 厘米



# 过渡色

当你赞美一幅作品颜色的时候，你很可能是对“过渡色”的使用有所了解。那些颜色是从明亮到阴暗转变时产生的或是当一种颜色反射到另外一种颜色上时所产生的。

当光线通过一个物体的时候，颜色就会产生转换。最真实的颜色产生于中等强度的光线下。强烈的光线会使得颜色变得更加亮白，阴影会变得更暗，但是就算是阴影也有丰富的色彩。

如果你相信自己的眼睛，那么你经常能发现奇妙的颜色变化和细微的颜色差别。这些色相和纯度上的微妙变化创造了一个色块跟另外一个色块间更丰富更微妙的变化。

**用过渡色使一幅绘画得到加强**

左边的图用的是一种很基础很功能化的方式。这种画法表现的是一种光线照射到桌子上的碗。但也就只有那样了。

右边绘画是同样的图但加了夸张的过渡色。所有的颜色都被夸张过了，以至于每个部分都有过渡色，有些地方的颜色甚至夸张过头了。

你可以使用过渡色（加一些淡淡的颜色）来柔化边缘。通过增加丰富的颜色你可以来强化一种色彩。无论如何，可以看到对于色相、纯度和明度的良好把控在绘画中是很有必要的，要不然你的颜色过渡会吸引到太多的注意力，从而将画面打散，而不是丰富画面。

**纯度和明度的试验**

你可以看到我在用色上很自由。这还是建立在简单的色块之上，但是颜色是被夸张过的。注意树木亮部和阴影间的颜色变化。在那些要降低明度的地方，夸张阴影和亮部的纯度来产生对比。

水库的最后一缕阳光
油画（油画布） 41 厘米 x 41 厘米

# 调色板和颜料

**属于你自己的调色板**

为了掌握颜色，特别是色温，必须要排列你调色板上的颜料。这样做相当重要，没有明智的排列，你掌握色相、明度、纯度以及冷暖对比的可能性就小了。

如果你看到一个经验丰富的画家在调色板上移动他的笔刷，你会注意到他的动作很快很坚决，以至于就像一个钢琴师在弹钢琴键盘一样。你可以想象一个钢琴师会变得多么困惑，如果键盘上的每个音每次都在变换位置的话，他会手足无措的。

同样的，有经验的画家之所以用色又快又准，因为每次他绘画的时候，他将颜料都用同样的顺序排列。他对颜料的摆放很熟悉，所以他经常可以当还在思考哪个是他要的颜色时，笔刷就能向那个颜色移去。

最简单的排列是将颜料按照色轮上顺序摆放开。从白色开始，然后加上黄色（从右边底部或者左边底部开始，这取决于你是喜欢用右手还是左手），然后是橙色、红色、紫色、蓝色，最后在调色板的较远一侧放上绿色。

颜料被排列成一个 U 形，这样你可以很方便地使用调色板来进行绘画，不过，如果你将绿色放到黄色旁，你就能将颜色按照色轮排列。逻辑上都是一样的目的，都是为了方便找到颜色，混合颜色。

**哪些颜料要放在调色板上？**

测试你的颜色来选择哪些是你能用的。你也许会按一个基本的调色板，加上或者改变两种颜色，一切取决于你画的是风景还是人物。这里有两种调色板的排列你可以尝试一下。

**调色板 1**

这是个中规中矩、全方面的调色板布局。

- 钛白 (Titanium White)
- 淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)
- 深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)
- 土黄 (Yellow Ochre)
- 镉橙 (Cadmium Orange)
- 淡镉红 (Cadmium Red Light)
- 深茜红 (Alizarin Crimson)
- 群青 (Ultramarine Blue)
- 鲜绿色 (Cerulean Blue)
- 翠绿 (Viridian)
- 铬绿 (Chrome Oxide Green)

这样你就同时有了暖色和冷色版本的黄色、红色、蓝色和绿色。

**调色板 2**

这个调色板用了一些新的合成颜料。

- 钛白 (Titanium White)
- 淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)
- 深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)
- 土黄 (Yellow Ochre)
- 镉橙 (Cadmium Orange)
- 淡镉红 (Cadmium Red Light)
- 深茜红 (Alizarin Crimson)
- 喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)
- 二氧化紫 (Dioxazine Purple)
- 群青 (Ultramarine Blue)
- 酞青蓝 (Phthalo Blue)
- 酞青绿 (Phthalo Green)
- 铬绿 (Chrome Oxide Green)

这是我所使用的调色板。这是按照色轮上顺序摆放的，有暖色和冷色的黄色、红色、紫色、蓝色和绿色。

合成颜料的调合能力很强大。如果你使用过酞青蓝和酞青绿的话，你就会知道，如果你不够小心的话，它们会融进任何颜色。所以，少量地使用这两种颜料或者用做降纯度的三级混合（三种颜色混合在一起）。虽然如此，这些颜料会给你做出精彩的微妙变化的可能。例如，如果你混合了一种颜色，譬如说暖色调的蓝色，如果用第一种调色板，你如果又想向绿色偏冷一些，你就不能只是加铬绿，因为它在混合的时候会看不到。像铬绿这样的颜色开始处理的时候要干净，再加上另外一种颜色来确定这是不是你要的。否则，调出来的颜色只会稍微灰一些。当你加酞青绿的时候，你就可以明显看到向绿色的偏转。但是，由于之前提到的特殊原因，你不得不认真仔细地处理。

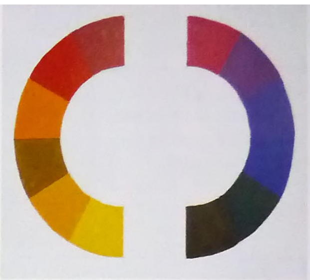
这两种调色板没有孰优孰劣，它们的表现是不同的。就个人而言，我喜欢浓烈的颜料。不管你选择什么样的颜料，只要按照逻辑和一致的顺序从暖色到冷色来摆放。

为了更有效地用色，很有必要认识到颜色的一贯欺骗性。

约瑟夫·阿尔伯斯（Josef Albers）

## 使用黑色颜料

你有可能听到过，你不需要在你的调色板上放黑色颜料。且当你想使用黑色，你的理由很可能是："我想让颜色变深或是因为颜色很深，我要用黑色。"我要告诉你把黑色从你的调色板上移开，因为它会将你的整幅画面变得没有生机。你需要仔细地混合你的阴影的颜色，比你混合明亮颜色的时候，还要更加地仔细，要在脑中留有这个想法。但如果只有使用黑色来中和，颜色才可以得到正确的纯度，才能创造跟旁边颜色恰当的关系，那就使用黑色。



**调色板的布局**

我在一个色轮上将颜色摆放出来，六种暖色、六种冷色。我的外光画派调色板将清楚地展示这一点，这部分是因为画架的设计，所以这样配置。我是左撇子，所以你的颜色顺序应该反转一下。对于我的工作室调色板，我会用同样的顺序，不过是在一个大的半圆盘。如果你将右边的最后一种颜色，一个暖色的绿色放到左边冷色的黄色或淡镉黄附近，你就会有了一个颜料色轮。

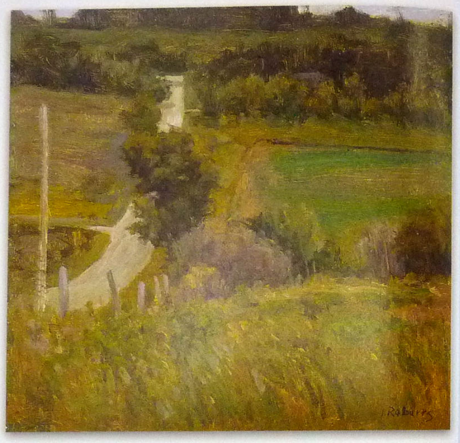
将调色板像建议的一样布置，在创作的时候灵活运用整个色温的概念。当你混合一种温暖的颜色，你可以使用暖色一边的颜料，然后加一点冷色来做调整，降一些纯度。对于原来就偏冷的颜色，你的做法正好相反。

可以看到这个混合颜色的做法多么有用。通过一些练习，你会思路很清晰，调和颜色的手法会自然而然地熟练。当然，你还是要思考色相、明度和纯度，但愿你能随心所欲地使用调色板。

关于你的调色板有另外三点意见：（1）放置足够的颜料在你的调色板上，这样当你在绘画的时候，你就不用考虑要再添加的颜料。（2）当你在绘画的时候，颜料用完了，立即加更多的颜料。不要试着抹一些剩下的。（3）总是把你所有的颜料都挤出来。画一个橙色或者蓝色的碗，不意味着你只使用橙色和蓝色。如果要在你周遭的事物上找一些细微的颜色变化的话，你当然就需要调色板上所有的颜料了。

# 掌握绘制绿色的技巧

在风景画中，没有什么颜色会比绿色更让学生产生困扰的了。从颜料管里直接出来的绿色是粗糙的，没有经过任何加工，效果十分不自然。你一定要在这些颜色用到风景画中之前先中和一下。



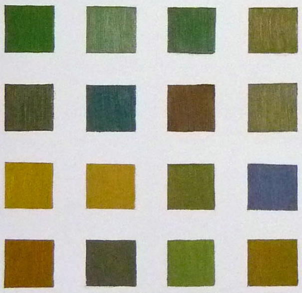
**绿色主体中的颜色变化**

仲夏时节，风景画中的绿色会变得相当锐利。

试着用你手中的各种绿色来创造吸引力。

罗瑞之上

油画（油画布）30 厘米 x 30 厘米



## 练习：

## 试验创造自然界里的各种绿色

试着做比色图表，不使用任何现成的绿色颜料，看你可以调和出多么丰富的绿色。试着用群青和赭黄，以及象牙黑和赭黄混合，也试着混合镉黄。群青和镉黄能调和出相当强烈的绿色，所以你要中和一下这些颜色。中和一些橙色，或者红色、紫色来创造出丰富的绿色，然后用这些混合来将色温倾向暖色或者冷色。花一个下午的时间，呆在美术馆里，你会看到许多的风景画是用绿色绘制的。你也很快会看到大多数的绿色都变灰了一些。如果一个画家用了刺眼或者没有调和的绿色，画面看上去会不自然，而且过于艳丽。

# 控制边缘

在具象派绘画中，边缘的控制是至关重要的，但是很少引起人们的注意。一幅图画其实就是一组分布在画布上的色块，每个色块与另外的色块交界将形成一条边界。你所能看到的这条边界用我们的理论来解释，就是这个边界的产生并不是绘画过程中形成的空隙，而是色块与色块交汇形成的转换。眼睛随着画面架构而移动，能否将视线吸引到画面的视觉中心，关键取决于边缘处理的质量。

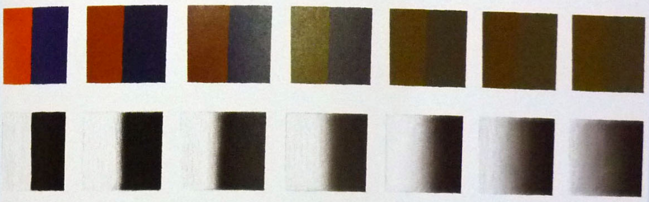
试着参观较好的美术馆，或者看一些委拉斯开兹、提香 (Titian)、维梅尔、伦勃朗、卡拉瓦乔 (Caravaggio) 和夏尔丹 (Chardin) 的绘画作品。观察他们是怎么用沿着边缘的对比度来控制你视线的移动方向的。

边缘掌控很重要，因为它们是对比产生的地方：在色块之间，而不是在色块里。你的眼睛看到的，本质上是对于对比的反应。越是强烈的对比，将越多地吸引你的注意力。

在绘画过程中，你需要知道的是依葫芦画瓢还是另辟蹊径。你想要在画面中吸引或者解放你观众的视线。你的画面架构会将视线引导到视觉中心上，之所以有视觉中心的存在就是因为强烈的对比和边缘的出现。画面的架构和视觉中心构造的成功只会在你画面上的边界起作用的时候被淋漓尽致地表现出来。

边缘不需要很锐利地被表现出来以界定一个物体。看一下第 42~43 页上画中的树。树干的边缘总是消失，但因为有一些垂直的参考点，整棵树看上去就没有太过于夸张。这是个技巧方面的很好的例子，实际绘画的时候总比单纯想象的效果要好。当你学着去感知颜色和明度的细微差别时，颜色改变的趋势将会弱化边缘的突兀。

就像明暗变化有十个灰阶一样，我们也可以把边缘的变化想象成七个阶段。这样，你就能形象地“看到”画面中的边缘了。



**用两种变化来展示边缘的过渡**

上半部分的那种变化，展示了两种颜色之间的边缘变化，纯度相同的橙色和蓝色，它们明度对比减少了。尽管边缘很锐利，变化却变得越来越小。在第 7 阶段，边界几乎消失了。

下半部分的变化，黑色和白色明度是一样的，但是边界变得明显柔化。注意较硬的边界和锐利的对比比起柔化的边缘和过渡更能抓住你的注意力。当你绘画的时候，试着结合两种边缘，将观众的视线吸引到你的构图中。

# 边缘的控制是成功的基础

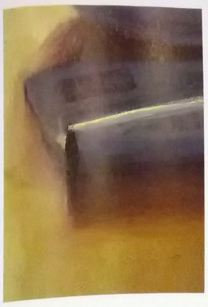
试着研究一幅画，只是为了学习画面上边界的处理方法。使用边缘的变化图（详见第 87 页），在这幅画面中检验边界的范围。揣摩边缘的处理，并且分类成 1 到 7，在一开始看上去很吃力，但你会很快知道要领。最后你对边缘的认知会增进，当你在自己的绘画中要调整控制边缘的时候，你会将这些分类编号丢到一边。

餐桌
油画（油画布） 61 厘米 x 61 厘米

**边缘的研究**

一开始看一下桌面前、后和侧边边缘，几乎很少有相同的。左边桌子后面的边缘柔化了，为了保证视线向画面右边移动（之前说的，4 阶段）。注意下桌子右边的边缘，起初非常锐利明显，然后到碗的影子那里消失了（7 阶段），接着向下到右边底部变得明显，但对比不是很强（5 阶段）。杯子右边的桌面明亮区域跟杯子右边相比稍微暗一些的区域可以看成是两种不同的色块相交成的一个长条的渐变边缘。

留意那一长条渐变的桌面边缘没有画得很显眼。在一幅画面中，一个长条笔直干净的边界会因为其清晰度，就将观众的视线引到边缘上而远离你真正希望他们注意的。



**细节 A**

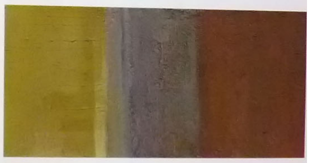
这个细节涵盖了一个很多种的边缘处理方式，很难被柔化处理，主要是通过明度对比来产生的。

**细节 B**

杯子倒影的形状主要取决于明度的变化。它涵盖了杯子右边的 2 阶段边缘到一个混合的把手边缘（7 阶段）。因为这里对比要少一些，你的视线可以从桌面边缘的倒影上移开，向上移动到杯子上。

**细节 C**

这里我们看到色相和纯度上的改变，跟影响边缘的明度一样。有四种不同的色块沿着碗的蓝色带，色相、纯度和明度都转变了。碗的底部边缘几乎消失在背景中。明度是一样的，纯度几乎也一样，只是色相有所变化。看一下碗边上的高光，当它在香蕉前的时候，在右边弯曲，然后在当它移到左边的时候就消失了。



**细节 D**

这里边缘的品质很一致。你可以看到色相、纯度和明度的转换，但因为对比度很低，它们增加了生动和多样化，但它们没有盖过画面中其他部分所强调的区域。画面顶部左边的颜色调整也是一样。你可以看到粉红、蓝色、紫色、橙色和绿色。因为纯度和明度很接近，色相的调整创造了 6 阶段或者 7 阶段的边缘。整个色块可以看成一块。轻轻地在碗上面移动，从较冷的左边朝着较暖的右边更亮的色块。

# 笔法：你的个性笔迹

比起画面上其他任何的东西，有两个方面会吸引到学生。一个是颜色，另外一个是笔法。控制颜色的技巧是纯度的细微调节，而不是使用亮丽的颜色。同样的，大胆的笔法也并不代表你掌握了很好的技巧。

笔法是个人行为，就像是笔迹。而在起初，笔法可能都是带有试探性的。因为绘画刚开始的时候，你会对各种想法和可能性过多地考虑。想象一下你刚刚开始学写字的时候，将所有的注意力放在字母的构成上是很困难的。一旦你学会了，假设你笔迹足够清晰，你就不太会在意它了。这跟笔法一样。这变成了一种你想表达东西的方式。

一些人从一开始就大胆地使用笔法。而在大多数学生的绘画作品中，大胆笔法的问题都不在笔法上，而是在每一笔的颜色处理上。如果明度太深或者纯度太亮，我们会注意到笔触本身。大胆笔法的成功基于丰富的经验和放松的信心。

用对笔迹思考的同样方法去考虑笔法的处理。作为画家，当你的经验逐渐增长，你可以自然而然地在油画布上展现你自己的风格。集中注意力在抽象化的设计上，学着从色块的角度来绘画和观察。用你个人独特的方式来表现绘画作品，这样会使笔法既自然又独特，就像你手写时候的笔迹一样。

### 幻象 VS 画家特质

听说具象派画家，特别是 150 至 200 年前的，有两种方式的笔法：笔法所创作的幻象和物理的笔触本身。一些画家，像基恩－奥古斯特－多米尼克·安格尔 (Jean-Auguste-Dominique Ingres)，把注意力放在幻象上，弱化笔触感。对这些画家而言，笔法是用来产生幻象的载体，但不仅仅是它自身。其他的艺术家比如柴姆·苏丁 (Chaim Soutine) 更着迷于笔触本身，而不是试着创造幻象。画家个性特点的很重要的一个体现之处就是他的笔法。

在过去的 150 年或更多的时间里，一直有对于画家个性表达的偏见。大多数在第五章“伟大画作的展示”中提到的艺术家，都是掌握了对具象派幻象和画家特质组合的笔法。你要站在哪一边是没有人会告诉你的，完全取决于你自己。

**把注意力放在“幻象”上**

这是个很好的练习，试着绘画幻象的形式。使用更柔软的笔刷。有一件事情变得很明显，当你这样画的时候，你必须要关注干扰创作的颜色的细微变化。你在某种意义上是被惯例所约束的。但那并不是坏事。就像当你在钢琴上弹奏一首巴赫的曲子时，会被巴赫的音符所限制。这就是想要画出那种带有梦幻色彩的作品的本质。

**把注意力集中在颜料上**

你也许要尝试这个练习。简单地画一些物体。多用些颜料，这样处理可以将颜料本身变成你的主要关注点。保持色块不同，但是，做这个练习，不要担心画得是好还是坏，目的只是为了积累经验，看看周围有如此多的颜色与繁杂的笔触效果会怎么样。

# 画面质地和底色

当讨论到笔法的时候，一个很重要的考虑是你在什么底色上作画。绘画表面会包括画布（棉布或亚麻布）、纤维板或胶合板。亚麻，因为它比棉强韧，可以编织得更紧密来创造更加光滑的表面。但是相比之下表面所用的材质比底色的重要性要少得多。这是比较个人化的选择，你可以做一些实验之后再决定用哪种当绘画表面。

你在艺术用品商店找到的最便宜的画布包裹的画板是最糟糕的绘画面板，底色也很糟糕。它们很“慢”，意味着你如果用颜料刷上去，你可以看到百分之五十的颜色和百分之五十没有画到的画布小白点。你不得不擦上颜料来处理这些小白点，从而避免白色的画布出现。这就是“慢”绘画表面。

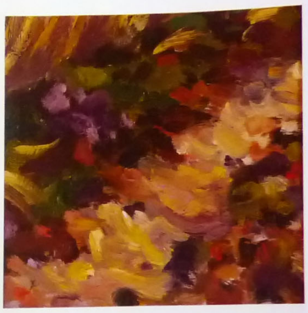
光滑的油引亚麻布（oil-primed linen）是一种用于油画创作的“快”表面。你可以用一支笔在上面快速滑动，并且可以在表面上直接作画。因为表面非常显色，早期的笔触可以变成最终完成画面上很有意义的一部分。

你可以用丙烯来作油画底色，但是丙烯往往是吸油的，可能会令油画没有光泽，可以在丙烯上再刷上一层虫漆 (shellac) 或加一层媒介剂来降低表面的吸油性。水彩画表面和底色是相同的，在试验很多不同的纸张时他们更早地发现了这一点。

尝试不同的画面质地和底色。最终你会选到一种在你绘画时让你的笔刷更自然运用的绘画表面。

**引人入胜的笔法**

在这个画面的细节中，各种笔刷痕迹形成了一种复杂而又引人入胜的混合效果。这些笔触的变化很吸引人，但是不会令我们的视线与整个画面相冲突。



**分散人注意力的笔法**

在这位学生的创作中，突出的明度、色相和纯度变化，吸引了太多的注意力到笔触本身。如果一个笔触太明亮或者黑暗，或者在颜色上变化太剧烈，它的边缘会跟画面的架构和你想要强调的区域互相冲突。看一下萨金特和索罗利亚的绘画作品（见第 128 页和第 129 页），看那些大胆的笔法，每一个笔触都增加了整个构图的漂亮程度，目的是为了引导观众的视线沿着非常具体的关注路线移动。

# 笔刷是不会思考的

如果你想要用一个词来形容好的笔法，我想那应该是“从容不迫”。不管你画得是厚还是薄，是松还是紧。假以时日，你将自然而然地找到作品的最佳创作方式，并让它们用你所需要的方式展示你的所想所愿。

用从容的笔法去吸引人，这是关键。当我还在艺术学校的时候，我有一个人物绘画老师，当他走到你那里来看你的创作的时候，会评论道：“这里，沿着肩膀，你已经看到了对吧。从你的线条中就可以感受到。在这里前臂画得不对。”并且他总是对的。注意力的集中程度影响绘画的品质。

在培训班上，当我走到学生那里的时候，我常会发现同样的事情。笔刷前后移动，但总是画得不对。你明显不可能期望笔刷能为你做些什么。笔刷是不会思考的。当你的笔刷在动，而你的注意力分散了，停下来，重新开始。

“不假思索地绘画”意味着观察你要画的形状和颜色，然后再将那些放在画布上。看每一个色块，然后，一笔又一笔，画上去然后撇开。当你面对一些你认为复杂的东西，你通常会忘记这种绘画方式，比如一些你不能解释成色块的东西，就像流动的水里面的倒影，以及静物中穿过广口瓶的光线。所以你就身陷其中，期待一些能解决的办法。在你做决定之前，停下来眯起眼睛花上一些时间“看”你正在看的东西，然后决定你可以将它简化成几个色块，那样才会让想法贯穿其中。然后再开始绘画这些形状。在你没有完全观察准确之前不要开始绘画。

如果你真的把注意力集中在色块上的话，你就可以让它们来主宰画面，就很少有可能被细节弄得偏离方向。试着在最后确定绘画之前尽量不加任何的细节，那样你就可以更自由地调整大形之间的相互关系。假如你需要调整边界的时候，加上细节，就会让调整大形的工作显得多余。这么一来，你刚开始作画就完蛋了。如果你看到你的大形需要调整，那就不要让任何细节妨碍你的想法。

> 我不会闭上眼睛来期望一切变得更好。我想要知道笔刷的一举一动。我会“时不时停下来，看一看，听一听”。因为我想要的是精确。
>
> **琼・米歇尔（Joan Mitchell）**
> （抽象表现主义画家）

**把细节考虑成较小的色块**

看左边的例子，来自第 37~41 页的示范，这里面包含了一些大的形状，没有细节，具体物象已经创造出来。颜色的调制只是增加了丰富度，基本的形状仍旧是画面的主宰。在右边的例子中，有 12，也许是 15 个笔触，最后用 6 号尖头貂毛笔勾了一些，只是简单地在每个色块的顶部稍作修饰。克制你自己的习惯，试着把所有的细节留到最后，这样你就可以看清画面的结构。细节很重要，但会让你变得浮躁又使你分心，特别是当基础还没有建立牢固之前。

**确定色块**

这就是用色块已经创建出的形状。

**大胆地加上一些细节**

当要添加细节的时候，不需要紧张。确定出你要画碗口的地方并落笔。不需要关心这条线画得完美与否。加描一下，一笔成形。

**修饰细节**

如果你所用的颜料够薄，你可以加一些“清理”笔触来调整一些跑出来的颜色，或者加一些有吸引力的过渡色而不是把画面涂得很厚。不要过度添加细节，这样你的画面就会留有肌理并且富于变化。

# 聚焦于抽象化色块

如果你把注意力放在你画面中抽象化的色块上，简单地铺颜色，你会发现在你完成起稿的时候并不需要慌乱地重新绘制。你也许需要在这里或者那里做调整来强调要强调的部分，可是一个很好的基本构思可以将画面当一个整体来主导。

这个示范就是时刻牢记着这点。创造较好的抽象化轮廓，简单地起稿，然后再继续其他的工作。

## 绘画材料

**绘图表面：**

油画布，76 厘米 x 61 厘米

**画笔笔刷：**

4号、8号和 10号猪鬃榛形毛笔，6号尖头貂毛或者合成纤维笔

**调色颜料：**

锌白 (Zinc White)、淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)、深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)、土黄 (Yellow Ochre)、镉橙 (Cadmium Orange)、淡镉红 (Cadmium Red Light)、深茜红 (Alizarin Crimson)、喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)、二氧化紫 (Dioxazine Purple)、群青 (Ultramarine Blue)、酞青蓝 (Phthalo Blue)、酞青绿 (Phthalo Green)、铬绿 (Chrome Oxide Green)、玫瑰土红 (Terra Rosa)、象牙黑 (Ivory Black)

**其他材料：**

光滑绘图纸、B 和 2B 铅笔、取景框、L 形卡纸、描图纸、可塑素描橡皮、松香水

**用剪裁来创造戏剧化**

留意这里的十字形架构和强烈的抽象明度色块。使用你的 L 形卡纸来剪裁你的照片，或者在写生时使用取景框。裁剪出你的构图想法直到构思主导画面，而不是一个物体的缩影。这是生活中具有决定性作用的时刻，也是作品成功的时刻。如果在你选择绘画的东西中找不到很好的富有变化的明暗体块，换另外一个想法，继续下去。在你能看到怎样用戏剧化的明暗体块表达你的想法之前，不要开始绘画。

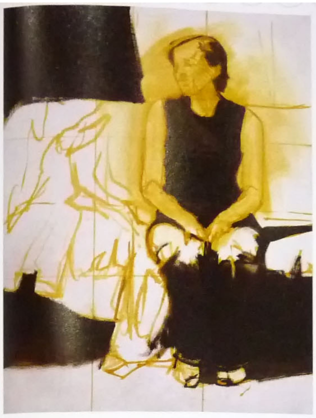
**缩略图**

在一开始，缩略图通过识别一个想法的优点与缺点来让你数小时免受挫折。这样在你开始绘画之前，就可以强调重点，并且解决一些问题。

如果你不做缩略图，觉得这样做制造了太多的问题，那就真的需要花些时间来学习平涂明度体块(见第 62~64 页)。那一种技巧，就跟使用九宫格来确定你画的体块的正确比例一样，可以适当地改变你的绘画习惯，并且在你绘画的准备阶段创造一种无价的工具。

## 哪种白色?

留意这里使用的是锌白而不是钛白。钛白有一个很高的色调强度，让它变成是一种常用的多用途白色。然而，我发现锌白不那么刺眼，特别是在你需要更多的色调渐变时，比如你常常画皮肤的时候。



## 1 放入明暗色块

用九宫格网格线标注下画布。从标有九宫格的取景框来观察或者把标注过九宫格的描图纸放在你的照片上。

这个示范中的主要概念是将每个明暗色块画在图上，然后不管它，让抽象化的色块来主导画面。用混合象牙黑和土黄的颜色开始画所有的深色部分，深色的底部跟明亮部分的地板交界柔化处理了，加了更多的土黄。加一点镉橙在象牙黑上来画头发。

加更多的土黄以及一点铬绿在象牙黑上，来绘制内衣的明亮部分。内衣的亮部和暗部都在画面的深色部分。当你处理画面的时候，小心地确定你画面中的明亮和黑暗的色块，你会发现画面在你的绘制下变得栩栩如生了。

## 2 简单地起稿

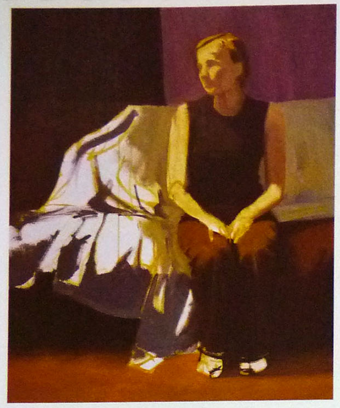
对于卧榻上布料的影子，使用土黄、铬绿、群青和锌白来创建一个冷色的灰绿。把阴影区画过头一些，这样以后你可以在这些阴影区上画出明亮的色块。不要因为担心而小心地画到你图画的边线上。画过头一些，然后在你回来画第二种颜色的时候创造各种不同性质的边缘（锐利、柔化、虚）。

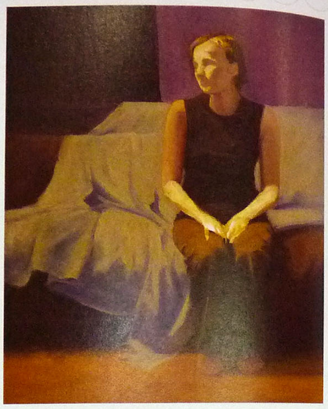
使用群青、喹吖啶酮紫、土黄和锌白来画右边远景的背景。多加一点象牙黑和群青，然后画一下背景的右侧，让整个图形渐变，视觉上将我们的视线推进到绘画中。

使用镉橙和象牙黑来画地板，柔化明亮和黑暗部分衔接的地方。

## 额外的色彩放置

玫瑰土红和象牙黑是我标准调色板上的“客人”颜色。我把它们放置在绿色之后，这样就不用打乱我原有的排列。





## 3 使边缘成一整体并且加上皮肤色调

留心一个形状跟另外一个形状形成的边缘的处理。一笔一笔层层叠加。看一下裤子的亮部和卧榻的右边，画它们的边缘需要在两种图形间创造一种过渡效果。一些边缘会在它们包裹结构时被柔化，另外一些是卷曲在光照下的布料折叠的地方。

对于皮肤色调，试着使用玫瑰土红，然后加入白色。这是一个“较柔化”的颜色，所以这颜色对于创造细微的过渡和转换是很好用的。

对于左手和阴影中的脸部，使用玫瑰土红、群青、土黄、象牙黑和锌白。对于脸颊和手臂的内侧边缘，加更多的玫瑰土红。肩膀的顶部，颜色更冷更亮，加更多的土黄和锌白。注意手臂的边缘跟后面的布料亮部的交界。在顶部的明度是一样的，边界几乎消失。一种柔和的色相上的差别将两种图形独立开。

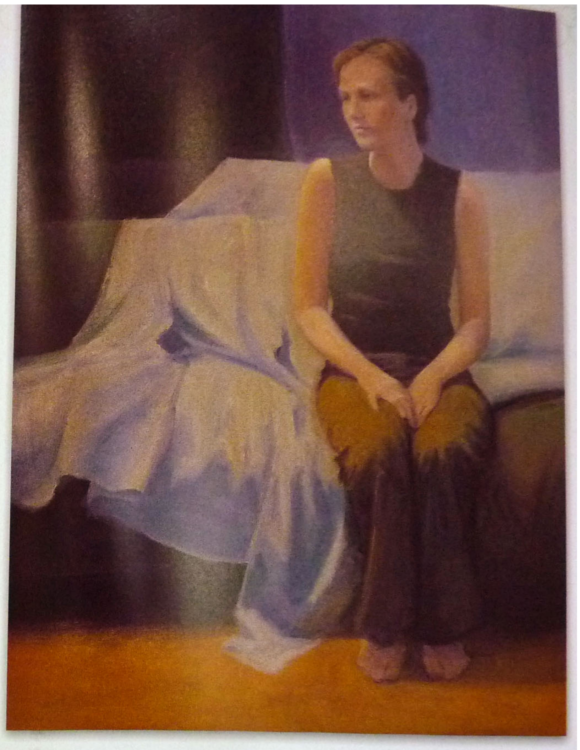
当绘画皮肤的时候，混合足够的用来起稿的玫瑰土红调和色，然后稍微调整一下颜色来符合每个形状的微妙变化。不要在每次涂抹的时候不断混合颜色，颜色转换过多会让画面效果有冲突。

## 4 画出轮廓而不是细节

对于布料用四种明度：两种用在亮部，两种用在暗部。清楚地画出布料上主要的亮部与暗部。花点时间在你开始绘画之前，把所有的形状画准确，然后简单地绘制。你会发现它们会在不需要小题大做的情况下完成。留意温暖的反光，从地板向右腿边的布料上反射上去的颜色。加一点土黄来将阴影变暖一些。脚掌在阴影中，非常简单地画一下，这样它们就不会抢走太多的注意力。

### 从戏剧化开始

我一直强调把抽象体块戏剧化的重要性。那不是意味着这些体块不能表现微妙的变化，或者说你只能用大块的黑白色块来绘制。不管你预先设想得有多戏剧性，在执行时总会打点折扣的。这常会发生，所以请尝试从富含戏剧冲突的画面开始绘制。



海莉
油画（油画布）
76厘米x61厘米

## 5 做最终的调整

用淡镉黄、土黄、镉橙和锌白来绘画脸部的明亮一侧。在明亮区域较暗的渐变处用一点点群青和玫瑰土红。尽量保持简单。画一下亮部，画一下暗部，留意两块区域的边界上的过渡，然后继续画下去。

当你完成了所有东西的起稿，你总是需要柔化一条边线或者一个渐变或者两条来加强。注意两种变化。第一，卧榻左边的绿色布料被加深了一些，这样它就少吸引了一些注意力。还有，紫色和黑色背景色块间的对比被减少了，这样那块区域也少了一些注意力。紫色被加深了，跟黑色部分的对比减少了，这样也就对脸部多作了些对比。

在开始之前，如果你花些时间来构思一下抽象化的明亮或者黑暗色块，并且如果你大致地描绘它们，许多需要调整和重画以及让人困惑的地方就会大幅度减少。你的色块主宰着构图，你停下来的时候，绘画仍旧会让你有新鲜感。

光
油画（油画布）
91 厘米 x 91 厘米

第 四 章

# 将视线引领到画面中

绝大多数的艺术形式，歌剧、舞蹈、电影、文学、戏剧、诗歌，都需要耗费一定的时间来表达其中的内容。甚至雕塑和建筑也是一样，因为都是存在于三维空间的，需要从不同的角度进行观察才能看得清楚，这一过程需要时间。绘画就是少有的一种艺术形式，是不需要伴随时间的推移来表达的。绘画就是画出现在，画出在我们面前真实存在的画面。这就是为什么构图是如此重要的原因。画面上所有的事物都会在观众面前立刻出现。没有二次演绎和更好角度的变化。

我的意思不是说我们不需要花时间来欣赏一幅画作。事实上，绘画作品越是好，欣赏画面的时间就会多。我们仍旧在欣赏着百年以上的画作，因为画作上仍有许多新的理解向我们展示出来。但是如果能经过深思熟虑而创作出的作品，会使观众的视线在画面上停留，而不是第一次看到画面的匆匆一瞥。这一章的目的是告诉你怎么让观众的视线被你的画面所吸引住。你画面上的动感可以将观众的视线带领进画面中，并且稍作停留，去探索画面上的角落，徘徊在画面中寻找细微的差别。又或者，将观众的视线引领出画面。一旦你学会怎么样有效地运用画面的动感，你就会绘制出掌控视线的画作，并吸引观众在你的画作前驻足停留。

# 将你的构图当一个整体来揣摩

本书中的大部分概念，画面的构架、强调轮廓的草图、设计明暗大形、使用取景框，都是在你将画笔落到画布上之前所做的准备。要点就是你在构图设计上花的时间越多，你画面成功的机会就越大。你需要慢下来摸索你进入绘画的方式。

当你完成所有主要大形的起稿，放下画笔将你的起稿与你的缩略图，还有最初的构想做做揣摩及比较。

在绘画的结束阶段再次停下来，你需要局部来看所有画面上的处理，以及它们是怎么与画面的整体相适应。越是离画面完成近的时候，这一步就更加重要。所有部分都相互协调才能成为一个整体，反之亦然。

那就是为什么在绘画处理的最终阶段，重要的是多花时间看，少花时间动手画。让绘画来告诉你一些事。当然我也不是真的说作品会发出什么声音，我也不希望会有这样的事情发生。你静静地耐心地坐着，感受你的反应，你会意识到构图会指引你的视线在画面上游走。

你能控制住这种运动么？或者不能？你的视线会朝着你画面中的视觉中心移动么？是不是太快地把注意力吸引到那里？你会不会被画面中其他地方太多的信息和细节分散了自己的注意力？画面的动感关系现在正好在你的眼前，所以你需要学习如何识别你在你的绘画中所创造的动感。

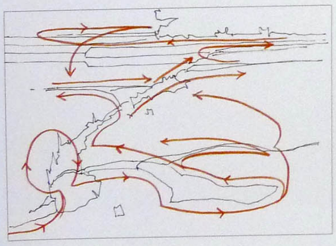
眼睛会对对比做出反应。对比越是强烈，吸引力越是强烈。这是光学构造的原理。所以你的视觉中心，你认为它应该在哪里，那里就应该是一个冲突最强烈的地方。这个是关键，因此确保你画面中最强烈的边缘、明暗关系和强烈的颜色要出现在这个你需要在绘画时最引人注目的区域中。

然而，你会太专注于绘画，也许没有注意到你所创造的画面上的矛盾冲突。这就是为什么要慢下来，把你的画笔放一边，退后用全新的眼光和开放的思想来揣摩你的画面。

**休息一下然后再看**

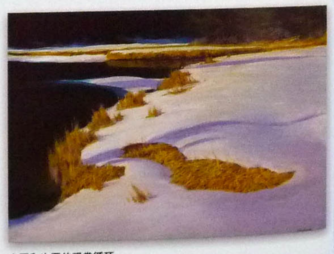
找出观察你画面的新方式。出去散个步，或者吃个便餐。试着从镜子中或者上下颠倒地看你的画作。或者你也可以静静地坐在画前，让画面来告诉你什么在起作用和什么没起作用。当然如果这办法可行的话，你就疯了。

将你的画笔放一边，也可以防止在你确切知道问题所在之前，在问题区域动用画笔。不知道多少次，我见过这样糟糕的情况，整个早上都是仔细又周全考虑的，突然间胡乱地绘制，用一些欠考虑的颜色，在十分钟之内将他们之前的绘画给破坏掉了。



**分析画面中视线的变化**

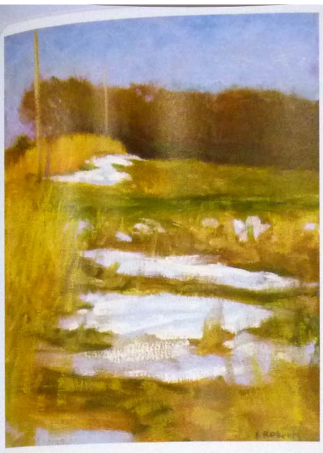
图表向你展示了一个概念，视线是怎么被吸引到风景画的画面中的。你的视线可能不会按照同样的秩序移动，当视线对画面上的对比做出反应时，视线会在画面上找寻主要和次要的兴趣点。盯着你喜欢的画面，观察你的视线在画面上的移动。有意识地将观众引领到你的画面中是一种非常重要的、必不可少的技巧，从根本上说就是关于构图的一切。



**主要和次要的观赏循环**

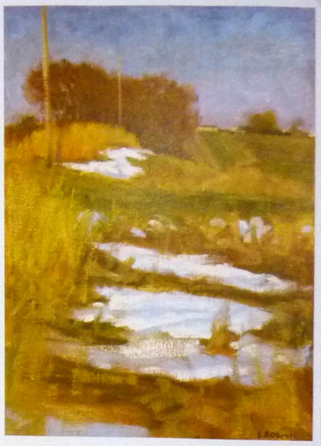
尽管你构建了画面架构和方向线，将视线引领进构图，但是画作经常有次级观赏循环。这幅画有 L 字形的画面架构，但是你还会注意到你的眼睛被吸引到画面的其他地方，环绕出去然后又回到画面架构的主要边缘上。调整二次视觉循环上的对比很重要，这样就不会盖过主要的视觉循环。

海狸河的春天
油画（油画布） 76 厘米 x 102 厘米



**注意视觉陷阱**

在画面上吸引人视线的组成部分，叫画面的视觉中心。另外一种吸引人视线的，叫做陷阱，一个你不愿将视线移开的地方。在这个例子中，视线进入视觉中心时被困住，因为在画面上没有其他的出路能移回画面中。



**让视线保持移动**

这幅画中，视线从视觉中心得以“解放”了，因为视线被引向右侧背景中。如果你想要让观众的视线在画面中四处游走，吸引到这里，拉回到那里，切记不要将视线直接拉向画面之外。

当你完成一幅画的时候，你总会找到一些你想调整的地方，这是必然的。可是，不要反复绘制得太多，这样会将所有东西的新鲜感和兴奋感抹杀掉。通常情况下，在快要完成的时候画面中会有一些层次的问题。一些是会使画作成功的基础而另一些则是多余的。确定构图的基本元素，抛开其余扰乱你思绪的因素，找出最简单的补救方法。

你也许会怀疑："我怎么样才能确定画面上所有内容都到位了？”放松，让你的眼睛和作品来告诉你。你也许在一开始总是看不到你要看到的。但是也许你在两天后回来的时候能找到，也或许是过了一个礼拜，或者一个月才找到。（绘画是没有期限的）通过练习，你会看到你想看到的。

# 调整对比度来更好地引导视线

细微的颜色纯度变化或者画面中的明暗变化可以完全把构图破坏掉。在接下来的几页中，你会看到我的 4 幅画作。每幅画作会用 4 种版本来展示。第一幅是我所画的样子，有成功的构图将视线引领进画面中。在其他三个版本的绘画中，视线会从原本的地方被分散到其他地方。注意一下你的视线怎样被那些改变所吸引，再注意一下你的视线是怎么被拉到画面的边上甚至超出画面的。一旦视线离开了画面，观众就会走开去看其他的画作，这也就是在画展中画作的致命缺点。

**原始画作**

视线自右向左沿着长条的深色树丛边缘移动。这条线在右端弱化，在左端锐化。那条线在一端的灌木丛结束，抓住了我们的注意力。草上颜色和紫色的影子纯度提高了。前景有许多隐藏信息，但没有一个会影响视线的运动回到画面左端长条的树木上。你可以在前景、远处以及远处树木的外形轮廓上看到次要的视觉循环中心。

秋天里的山谷
油画（油画布）30 厘米 x 41 厘米

规则

让观众的注意力停留在画面上。

**改变 1：将视线向右边拉**

这里唯一的改变是沿着整个树丛边缘的那条线的清晰度。在这里，这条边线的头尾都很锐利。视线会感到比较混乱，但左边的线条仍会牢牢抓住吸引你的视线，尽管如此，视线也仍旧会受到来自右方线条的干扰。

**改变 2：视线被困在视觉中心**

在视觉中心加强色彩强度牢牢吸引住了观众视线。现在没有其他地方比这更有吸引力了，因为视线已经被这些加亮的颜色吸引住了。

**改变 3：再一次将视线向右边拉**

这次，在最右边前景上加强了颜色强度，于是视线将被往那个方向拉。视线想要追寻着画面的架构到视觉中心，但新加的色彩又将视线拉向右边。

**原始画作**

你的视线先被拉到了这幅画的左上方，也就是那些垂直的深色树影的区域。然后中景横条状的阳光、前景中的草，还有前景和中景的树让你的视线在构图中游走。

黄昏时候的山谷
油画（油画布） 122 厘米 x 152 厘米

**改变 1：困在顶部**

左上方树木上的傍晚的阳光，颜色增强了，从而破坏了颜色平衡，这样你的视线就会被困在那里。

**改变 2：滑动到空间里**

前景的树木被去掉，这样会形成一个奇怪的空的区域。你会发现你的视线移动到了左边底部，或者剩下的注意力被画面中间的深色影

**改变 3：拉拽到左边**

没有画面左边的一些草和树梢，你会感觉到视线被柔柔地引到那个方向了。尽管你设法将视线停留在构图中，左边的那片区域不断将

**原始画作**

注意画面的主要架构，到左边的罐头为止，形成了一个侧向一边的 V 字。画面上还有其他的一些东西，但是那个结构还是主导了画面。

旧罐子上的傍晚阳光
油画（油画布） 51 厘米 x 61 厘米

**改变 1：将视线拉到右边**

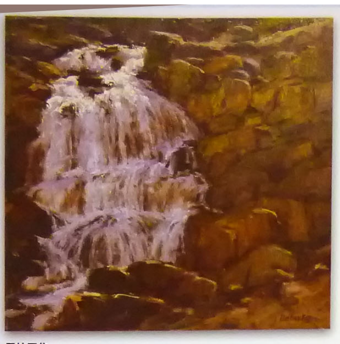
尽管画面的主要结构仍旧原封不动，你仍旧禁不住将你的视线拉到右边绿色墙的浅色上。

**改变 2：将视线拉到前景**

随着架构底边的改变，整幅画的构图被完全打破。此刻你会感到所有的罐子被拉向了前景，来迎合画面外面沿着那条线照射的粉色光。

**改变 3：压暗强度**

如果颜色过于强烈的话，浅色的色块（左边底部的小块紫色三角形）会微妙地破坏整个构图的稳定性。



**原始画作**

这幅画有一个从底部左边到右上方的 S 字形的画面架构，视觉中心在左上方阳光照射下的瀑布流水，那里有很多东西可以看。右边的石头似乎有多变的轮廓，但是这些并没有将你的视线从动感强烈的主视觉中心上移开。

塞拉利昂的瀑布
油画（油画布）30 厘米 x 30 厘米

**改变 1：将视线引领到右边**

过于强烈的色块将你的注意力向上引领到画面的右上方之外。如果你的眼睛在画面上随便看看，你会发现你的视线会经过小小的挣扎，然后停留在那里。一小块色块就会产生这种效果。

**改变 2：将视线拉到左下方**

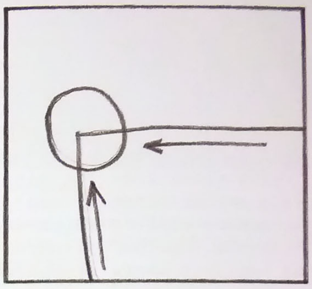
现在同样的事情发生在底部的左边。有意思的是，当我绘制这幅画的时候，阳光洒在了那里的水上，这里是最明亮的地方。但是为了将视线引领进画面中，我需要降一些色调。尽管这幅画的整体性依然不错，但那个左下方的一点白色微妙地破坏了画面的平衡。

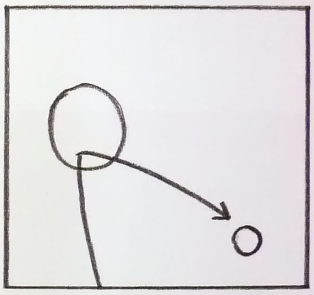
**改变 3：将视线引领到画面的右下方**

你又可以再次将画面当成一个整体来看。但你的视线被牢牢地吸引到底部右边，也就是你在视觉上挣扎的地方。画面的任何地方都会分散你的注意力。将这些变化放在画面的边缘上，这样这些分散你注意力的地方会更加地明显。同样的处理放在其他任何地方，得到的效果是不一样的。

## 视觉干扰是什么？

你也许会问：“当我慢下来并且看着画面的时候，我到底需要寻找的是什么？”假如你用向着视觉中心的方向线设计了一个画面架构，使大家将注意力集中到兴趣中心，那就需要找寻那些会对你设计的视觉运动轨迹产生干扰的内容。让视线在画面上环绕，将其吸引到视觉中心，然后将视线引领到另外的一些兴趣点上，然后再绕回来。这不正是你想要的么？视觉干扰正是那些将视线从原本规划好的路线上吸引到别处去的区域。





# 向学生们的作品学习

假如你花时间看着一幅让你困惑的画作，你反而可以知道一幅好的画作应有的基础。在绘画的过程中，分散注意力的边缘，太鲜艳的颜色强度和繁杂的笔触会在画布上产生一种混乱。你可以在之前的页面中看到那些例子，看到一点小变化是怎样打破构图产生的动感的。如果你不留意画面上发生了什么，一些分散注意力的地方会毁了构图。

你通常是不需要做太多就能让画面吸引人的。大体上，某些部分起作用就可以。找出哪些部分没有起作用常常是一个感知上的问题。你不得不“看到”问题，并且清晰表达出来：那个右上方的形状太深了，或者蓝色的强度太高了。一旦你可以看到问题，解决办法通常就变得顺理成章和直截了当。

接下来是几幅学生作品。这些画是我朋友的，一些非常友善的朋友允许我使用这些绘画来阐明我的不同观点。每幅画在构图上还是很有潜力的，但在执行时有些地方没有把握好。笔法、边缘、颜色纯度和渐变的缺少等因素阻碍了优秀构图的形成。

在每个例子中，我调整了画面，让大部分隐藏的构图自己展现出来。我想办法使那些让学生困惑，不知如何处理的概念和结构仍旧保留并使用在画面中已经有的形状和结构中，通过强调某些部分来进行调整，来将视线更有效地引入构图中。

## 小技巧

假如你意识到一些区域会产生一些问题，试着在你看这幅画的时候，用你的手掌或者手指挡住那一区域。如果那个地方真的引起了一些问题，你当然会发现被遮住的部分跟画面剩下部分的关系变得不一样了。

**原本的学生绘画**

前景的橙子、橙子皮和影子画得很漂亮。然而，蓝色广口瓶的强烈边缘和光亮的背景将你的注意力从视觉中心（橙子）吸引开。你的注意力会停留在开口瓶的高光上。

**调整过后的绘画**

在背景上加一个简单的渐变来弱化广口瓶，然后将你的注意力吸引到橙子上。减少右边橙子桌面上的高光，在橘子皮的影子上加上一个强烈的明度，让构图有更自然的动感。

**原本的学生绘画**

最强烈的颜色和边缘在前景上。前景吸引了所有的注意力，观众没有办法回到画面的风景之中。

**调整过后的绘画**

我将前景的色彩强度降低了一些，在两边都弱化了一下，在水面上创造了一个简单的渐变，并且通过调整色相和饱和度，以及在小山上加点蓝色，在远处的树木上增加了一些吸引人的地方。潜在的结构在此刻显现了出来。

**原本的学生绘画**

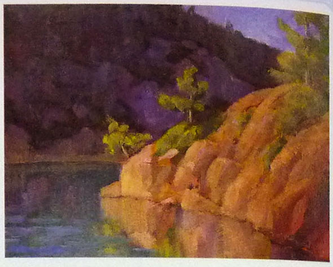
一个朋友告诉我，她在一次晚上的培训班上，用了一个或者一个半小时画了这幅画。不过有一些问题，外形和草率的刻画。红色布料的外形吸引了过多的注意力，同样的还有小腿和足部的深颜色，将视线引到了画面底部的左边。

**调整过后的绘画**

我将红色布料的边缘和脚周围的阴影做了柔化处理。现在你可以将你的视线从画面中移到视觉中心（人物的头部和上身躯干部）。

**原本的学生绘画**

这幅画有一种新鲜感和真实感，但是注意比较一下背景山丘上和前景的高光。高光太亮了，以至于太跳向前了。前景石头上的色彩强度太一致。还有就是，右边远处的石头上的阴影线条将我们的注意力吸引到了右边。

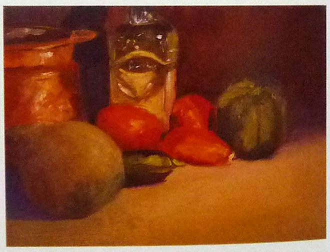


**调整过后的绘画**

我减少了远景的对比，将前景的颜色强度从右下到左上调整了饱和度。构图的结构现在明显了很多。你的视线能穿过前景朝着远处背景的那一点移动。

**原本的学生绘画**

你确实找不到这幅画的画面中起作用的那个部分，因为洋葱和洋葱前的前景过于吸引人了。

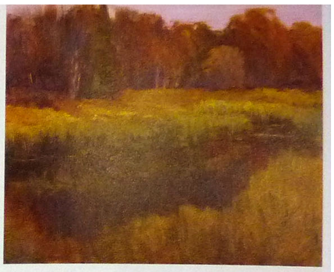


**调整过后的绘画**

我将洋葱在静物中的支配地位降低了。并且在左下角创建了一个黑色的渐变。你可以将视线移动到画面中，找到中景中你所找寻的绘画得很漂亮的部分，也就是之前几乎没有注意到的部分。

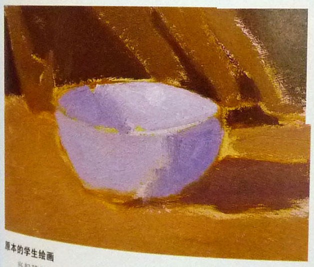
**原本的学生绘画**

想要表现的结构展现得很明显，但这画面中还是有许多分散注意力的地方。



**调整过后的绘画**

我减少了前景杂草的明度，简化了水面的色彩，减少了一些细节（黄颜色的花朵和树干），并且提高了一些右边中景处视觉中心上的明度和对比度的偏移。你现在可以看到画面的结构和景深感了。



**原本的学生绘画**

当起稿的时候，将每个色块都画得差不多之后，再接下去绘画。在画布上不要留下空隙，如果那样你会看不到每个形状或者场景的景深感与颜色关系，因为这些间隙会提醒你的眼睛你看的是一块画布。

如果画面的明暗变化太大，就需要更深一些的高光才能跳出来。假如你发现你自己在用越来越多的白颜料来画高光，请停下来，降低高光周围的明度。

**调整过后的绘画**

相比碗上深色的亮面，浅色的内部现在闪亮得像高光。现在注意碗上深色的阴暗面是怎样变得能支撑起其他明暗变化的。你起稿时候的前两三种颜色是很重要的，值得花些时间来推敲。

# 将视线引领到画面之中

对于这些示范画作，我所建议的方法是相当容易把控的。在你绘画时任何事情都有可能发生，太多的事物反复作用于画面中。这个方法将帮助你发展一贯的画风以及加强对画面动感的认识。然后你就能拥有一套基础理论来创建一个更加个人化的表达形式。

## 绘画材料

**绘图表面：**

油画布，76 厘米 x 76 厘米

**画笔笔刷：**

4 号、8 号和 12 号猪鬃榛形毛笔，6 号尖头貂毛或者合成纤维笔

**调色颜料：**

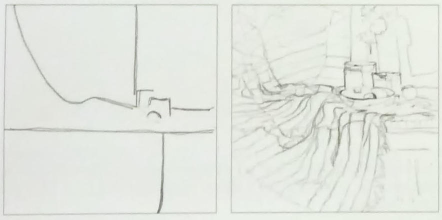
钛白 (Titanium White)、淡镉黄 ( Cadmium Yellow Light)、深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)、土黄 (Yellow Ochre)、镉橙 (Cadmium Orange)、淡镉红 (Cadmium Red Light)、深茜红 (Alizarin Crimson)、喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)、二氧化紫 (Dioxazine Purple)、群青 (Ultramarine Blue)、酞青蓝 (Phthalo Blue)、酞青绿 (Phthalo Green)、铬绿 (Chrome Oxide Green)、象牙黑 (Ivory Black)

**其他材料：**

灰卡纸、白粉笔、2B 铅笔、可塑素描橡皮、松香水

**静物摆设的照片**

布置你的静物，用取景框找出画面中一系列的大体形之中的动感。假如你正用着一块布，花些时间来调整一下布褶，这样在构图中就能像现在这样起作用。



**画面的架构和强调边缘的速写**

大量的画面元素被刻意安排来将视线引领到视觉中心。留意毯子上的褶皱提供的动感。将参考照片与画面作比较。毯子边缘的流苏，猛力向左拉起的布料，左上角毯子的设计，还有花朵都有强化过，将你的注意力朝着视觉中心的银碗和金属罐引导。

**使用暗色调纸张来绘画**

极少的东西是真正白色的，除非它们被强烈的光线直接照射。所以如果你正在使用的是白色纸张，你有必要将所用的纸张加深来接近你看到的明度。如果你使用暗调的纸张，许多的暗色调已经做好了，你只要使用白粉笔来绘制高光就可以了。尽可能多地使用暗调的纸张。这样你就不需要完全用铅笔和白粉笔来铺满画面，这就是主要目的。假如在一本绘画大师的人物画册中，你会看到他们使用暗调纸张，只强调表现阴影和高光，留出大量纸张原本的颜色。

你也许不会乐于这样来使用暗调纸张。不过这也值得当一种练习来试，从而确定你可以怎么解决阴影、中间调和高光。

### 1 开始起稿

使用你的取景器，将画面分成三个部分，用土黄色画出你构图中的主要形状。画线条，将画布分成三份能帮助你确定位置。注意：条纹定义了条纹针织物的线条，所以仔细注意它们的外形，并且保持它们的宽度一致。

用最简单的颜色：背景的灰色。使用群青和镉橙，再加上土黄和淡镉红画出明亮的部分，在阴影部分加入更多的群青和二氧化紫。

将左上的远景里使用的颜料尽量保持简单。忽略大部分的构思。

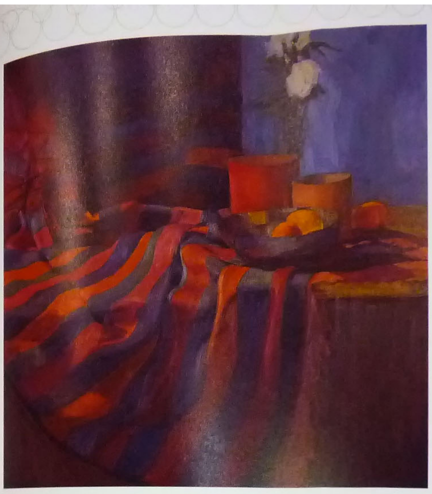
尽管左上的大形在明度上是深色的，找出每个颜色的大形。这里以象牙黑和深茜红为基本色，然后加淡镉红和镉橙来起稿大形。

## 2 深思熟虑来创建边缘

从简单地起稿大形开始，当你动笔的时候小心地定出每个物体的亮部与暗部。当你起稿每个大形时，用土黄来勾勒线条。然后，当你填充线条边的色块的时候，如果有必要的话，再勾一下。线条只是为了做参考。反复绘制它，这样是为了边缘的完善。当你仔细绘画时，你不想由于疏忽，而在创建画面边缘时超过你的参考线。

## 3 特别注意条纹布

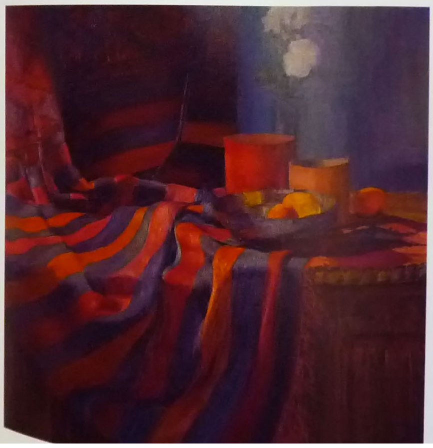
布料上的条纹是红色、橙色、深灰色和黑色的间隔。每个条纹布都有明亮的部分，一半光亮一半阴影。如果你选择了像这样的复杂物体，你一定要留意和小心。如果你上完了所有的色块，注意明亮和黑暗的色块，也就是能产生神奇景深感的地方。



## 4 揣摩一下起稿

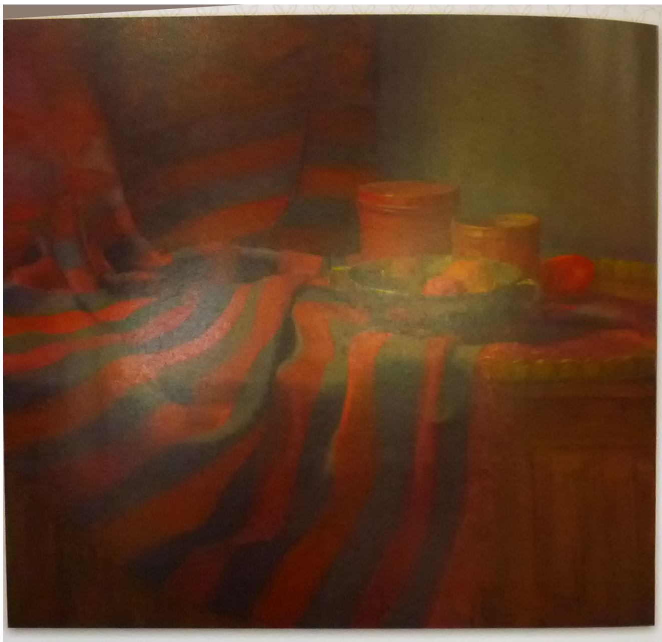
当你完成起稿之后，停下来审视下画面。静静地坐着，耐心观察。看看什么起作用了以及哪里需要调整。与强调边缘的草图、你的缩略图，当然还有静物本身来进行对比，什么已经起作用了，并且能够留在其起作用的地方？画中哪些部分吸引了太多的注意力，需要调整一下？是不是一些颜色太强烈或者边缘太锐利？画面的架构有没有引领视线离开视觉中心？感受下画面的架构和色块跟画面的关系。

在这一步，有两件事情要做。第一，花朵将视线向上引领到画面的顶部，远离画面的视觉中心。第二，前景布料的褶皱吸引了太多的注意力，特别是左边抓住眼球的明亮区域。



## 5 大概地调整一下

在对起稿的任何细节修改进行思考时，保持退后站着，揣摩一下画面上整个动感。从镜子里来观察画面，那会揭示你没有注意到的部分。然后做些必要的调整，感受一下你的视线在哪里被吸引，在哪里被分散，直到你对整幅构图的动态感到满意为止。处理一下各个体块间的关系和画面中的动感。



## 6 加上精致的细节

当你感到你的眼睛对主要的大形和它们间的关系满意的时候，开始加上一些精致的细节。这些主要是在视觉中心上处理。如果画面的动感起作用了，那你离画面完成也就不远了。你也许会继续去找你需要做调整的地方，加大或者减小那些地方，但是你现在主要要做的是将我们的视线引领到画面中的视觉中心。

调整一些颜色和明度上的偏移、边缘的过渡、明亮到黑暗的转变。深入画面的结构，光线、半光和影子的细微变化。不要考虑细节，只考虑这些较小的色块和之间边缘的变化。当所有的颜色和结构的细微差别都恰到好处的时候，最后加上高光。在我第一次想象这组静物的时候，我想用一个有红色边叶子的植物放置在背景暗处。当我开始绘画的时候，植物看上去要枯萎了，所以我换了插满花的花瓶。当起稿完成的时候，我意识到花朵产生了一些问题，但我认为我能弱化它们，直到能使其不显眼地存在于画面中，吸引不了太多到画面的顶部边缘的注意力。最后，我发现还是完全把花去掉的好，让视线自然而然地集中到花瓶下面的视觉中心上。注意背景上从右上到下方的视觉中心的柔柔的灰色渐变。

劳拉的毯子
油画（油画布）76 厘米 x 76 厘米



# 考虑画面上的流动感

这个区域是我经常写生的地方。我在我的一次绘画之旅中拍了这张照片。这也就是在第二章(第 52 页)中提到的那“36 张照片”里的一张。大形吸引了我的注意力：清澈的向着阳光照耀的远景流去的河流。

**剪裁参考照片**

假如你从细节的角度来观察这幅绘画，你会看到树枝、树桩和倒了的树等各种分散你注意力的东西。

然而，假如你退后一些，看看大形，你可以看到一些吸引人的抽象化大体块让你的视线向着背景中被阳光照耀的树木的方向移动，那里正是视觉中心。

## 绘画材料

**绘图表面：**

油画布，51 厘米 x 51 厘米

**画笔笔刷：**

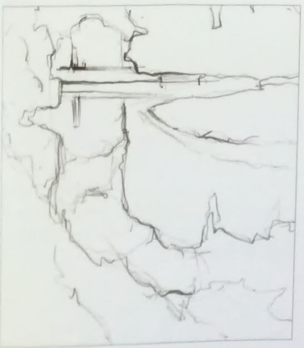
4 号、8 号、10 号和 12 号猪鬃榛形毛笔，6 号尖头貂毛或者合成纤维笔

**调色颜料：**

钛白 (Titanium White)、淡镉黄 (Cadmium Yellow Light)、深镉黄 (Cadmium Yellow Deep)、土黄 (Yellow Ochre)、镉橙 (Cadmium Orange)、淡镉红 (Cadmium Red Light)、深茜红 (Alizarin Crimson)、喹吖啶酮紫 (Quinacridone Violet)、二氧化紫 (Dioxazine Purple)、群青 (Ultramarine Blue)、酞青蓝 (Phthalo Blue)、酞青绿 (Phthalo Green)、铬绿 (Chrome Oxide Green)

**其他材料：**

松香水、绘画纸、B 和 2B 铅笔、可塑素描橡皮



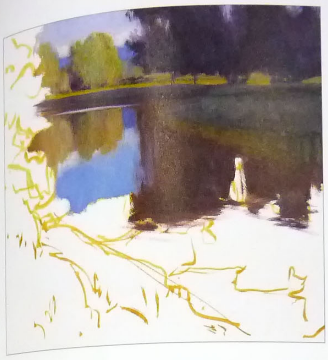
**强调边缘的速写**

关注强调边缘的速写上的明度变化，主要大形体的边缘上的对比和你画面上的色块，在你开始要绘画之前。假如你在这些方面有一些思考，然后在你起稿绘画的时候坚持不用橡皮，你可以参考画面然后将你的最初的想法调整到边线上。很可能你开始绘画的时候没有充分考虑好，所以你可以参照强调边缘的草图来思考是不是要深入新的方向，还是将你的想法停留在最初。不管怎样，你这样就有了一个参考可以将你觉得要改变的加上去。

注意反光的树上强调过的边缘和画面底部中间那些云的形状。这是因为在那里有次要的视觉循环，这样整个视线的移动将不只是直直地深入到远景中。这提供了一种可能性，将视线再次拉向前景到水中倒影的云上，然后再回到画面背景中。

**缩略图**

消除所有的细节，将注意力集中在主要明暗大形的绘制上，你可以感受到这幅画面上的各个体块。



## 2 加一些光线来确定明暗调子

到现在为止，所有的色块颜色都很深。画布上树下面白色体块跳到了前面。不过你现在可以继续向着水那里深入下去，例如，画出主要光线和深色色块来确定出画面的调子。如果这两个区域，深色的树和阳光照射的地面同时进行绘制，通过剩下色块的相互关系可以来调整这两个区域。

这个区域是视觉中心，所以你想用颜色来将视线吸引到这里，不过保持这里的色调柔和一些，这样你就可以在你需要的地方加一些强调的色彩。

## 1 用最简单的颜色进行起稿

用土黄混合一些松香水来绘制主要的大形。如果你对画面的布置和比例大小都满意了。（记住：这会在完成绘画之前影响所有的东西，所以多花些时间。）选择最大的色块，用最简单的颜色来绘制。在右边背景里大块的树相当不错，颜色很深，但是确切的颜色不是特别清楚（也就是明度相当低）。对于树下岸边草的色块，颜色要浅一些和绿一些。树木的倒影要比岸的颜色更深和更暖一些。一个接一个地画每个体块。当你上完每个体块，就能很明显地看到颜色不对，需要调整，当你注意到的时候尽可能快地进行修改，然后调整周围的颜色来保持适当的颜色关系。如果你说："我以后会调整，我只想继续画下去。"你会发现当你继续下去的时候，会有越来越多的问题产生在新的颜色关系上，就因为你在每个新加的颜色之间使用的是不好的参考点。这样当你完成了起稿之后，你也会看不出整幅构图的相互关系。

## 3 一个接一个地画出每一个色块

注意每个色块跟它旁边的色块是有一定关系的。左边的深色色块的树木和其倒影的颜色，比右边深色的树木色块颜色要暖一些，但是明度是一样的。水中倒影的云也是同样的明度，你可以以后在那里加一些强调的色彩来创造二次视觉循环。底部边缘的树木倒影弱化了，为了确保这些不会吸引太多的注意力。之后，这些边缘需要仔细绘制，但现在保持边缘柔和。

## 4 揣摩一下起稿

当你完成起稿之后，停下来休息一下。你可以看到画面上大体的动感，从下面的河流到远景上阳光照射的树木，按照强化边缘的速写进行绘制。其他的简单体块为画面的动感提供辅助支撑。

现在，强化色彩，修饰边缘，继续思考视线在画面上的动感，你正在使用的是一套基础的工作流程。如果你加一个颜色或者边缘，那会将你的注意力吸引到你设计的画面动感之外，你可以看到这一点。

## 5 完善色块

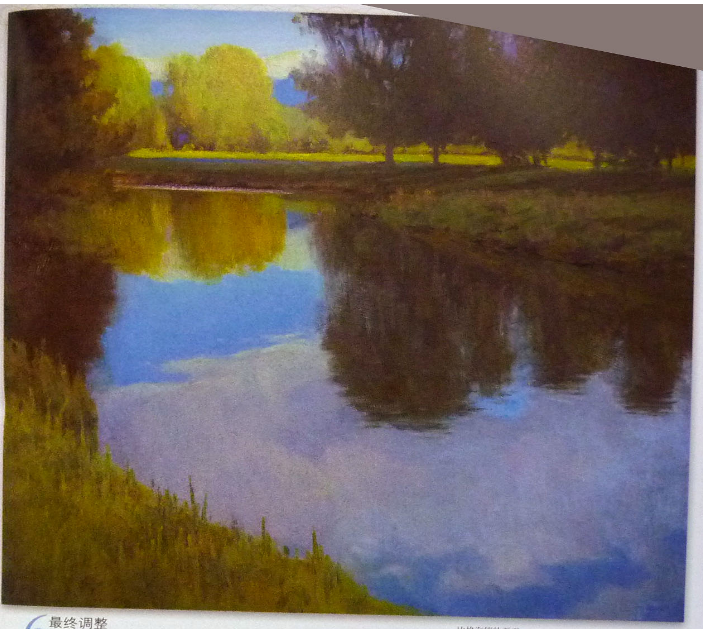
开始刻画色块和边缘。注意新加的颜色在明度上轻微高亮一些，深色的树的色块上加的颜色强烈些。这提供了更多的定义，但是总体的感受在这些大形上是一样的。右边树木空隙间的天空创造了不错的吸引力，但比起起稿的时候也没有吸引太多的注意力。

相对而言，边缘和独立开的阴影，还有远景地上的阳光跟第四步的边缘是一致的。如果你用一种温暖的色块来跟冷色的色块做强烈对比，画出这两种外形的颜色，使用接近你实际看到的颜色，然后，当两种形状上完色之后，夸大一些色温，你可以绘制出富有活力的颜色对比，而不用将整个色块的色温进行调整。

### 停下来审视一下

每十分钟或者十五分钟停一下，站着向后退，然后审视下你所绘制在画布上的东西。从镜子里看你的画作。视线停留在画面中么？是不是画了一个特别的地方来吸引注意力？是不是太多的细节和信息在没有注意的地方？按你原本所做的构图上的整体动感，做一些必要的调整。当你继续的时候将这种趋势保留着，否则的话，你在一个或两个小时绘画之后站着看画面的时候，会发现你看不到你一直遵循的画面结构，也不知道视线要从哪里开始哪里结束。



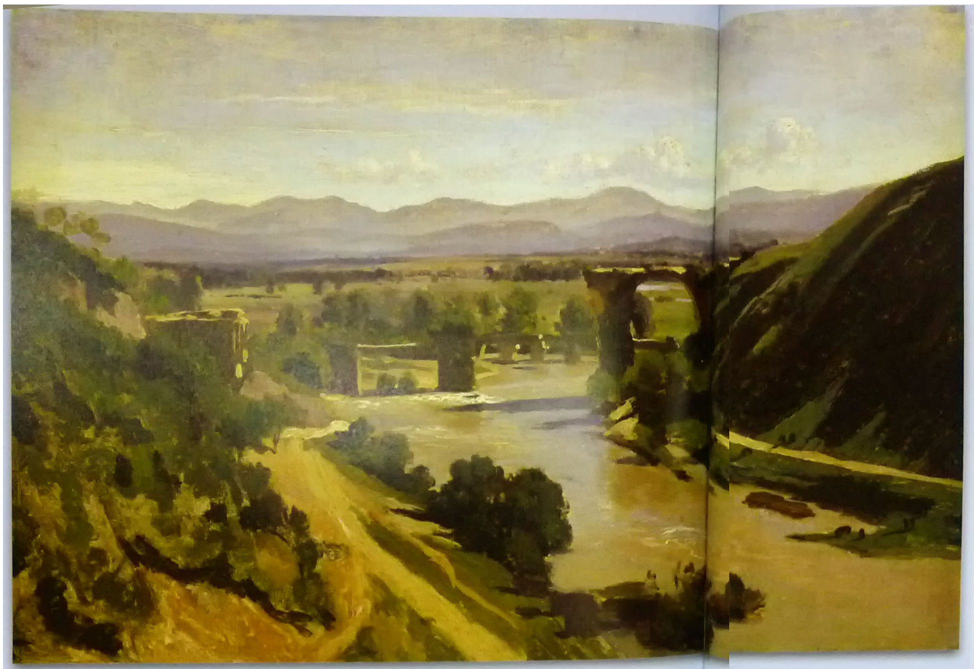


## 6 最终调整

整幅画面到第五步要用上三小时左右。从第五步到现在这步又要用上三个小时。我把所有的时间花在调整前景的河岸线和确定二次视线运动向着云彩的倒影是不是起作用。有时候一些东西组合起来很轻松，有时候一小片画面上的区域会不受你的控制。你也许常常对绘画看上去的样子不满意，决定尝试怎么处理一下，想个办法，然后试着改一下。这样的调整和再次处理要持续一段时间。

要记住的是：不要打乱你的整体规划，然后开始做一些夸张的调整来使画面更令人满意。安静地看着画面，感受一下画面上要些什么，然后试着加一些，当需要的时候加一些。然后不时退后一下，审视下画面。有耐心地在一个时候处理一个步骤，直到你将整个构图聚到一起。

比格海德的夏天
油画（油画布）61 厘米 x 61 厘米



让－巴蒂斯特－卡米耶·柯罗。《Nami, The Bridge of Augustus Over the Nera》（1826 年），油画（纸裱在油画布上），34 厘米 x 48 厘米。法国巴黎，卢浮宫，Giraudon，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**让－巴蒂斯特－卡米耶·柯罗（Jean-Baptiste-Camille Corot）(1796—1875)**

在他的艺术生涯中，柯罗画了许多外光画派绘画。他在外光画派方面的研究一度并未被誉为他最重要的成就。然而，在 20 世纪，这些研究被认为是他最重要的成就。他慷慨地将这些理论让其他的画家来学习。这些绘画作品在他的一生中都挂在他的工作室里。

看一看艺术家是怎么把整幅风景诠释成图形的。天空和远处的山是冷色，明度上相近。前景更大、更简单的形状将视线引领到较小、更复杂的桥的形状。你会忍不住先看那个在水上有漂亮蓝色投影的桥的右边基座部分，然后向桥的左边看，然后再转回来。在 1853 年，提阿非罗·西尔维斯特 (Théophile Silvestre)，一个非常敏锐的评论家，评论柯罗的外光画派风景画时说："当他观察颜色体块的时候，通过一个接一个将它们表现到画布上，建立起准确的风景画的合奏，绝对就像是一个各种马赛克片的集合。"



第 五 章

# 伟大画作的展示

在任何事上，最好的提高方式就是学习那个领域最好的。这个方法对绘画特别适用。事实上，直到现在，临摹大师绘画仍旧被认为是学习绘画的最基本方法。

一个绘画大师使用所有需要的技巧让构图以一个连贯和综合的方式起作用。在单个杰作中，你可以看到结构、清晰、伟大的图形、颜色和边缘的细微变化，所有的这些会抓住或者释放观众的注意力。

在绘画培训班中，我常常会展示一些伟大构图的幻灯片。在绘画一整天，独自与挑战搏斗之后，看看其他画家是怎么搏斗的，这会使你更有启发。

尽管我喜欢许多绘画大师（委拉斯开兹、维米尔、夏尔丹马上会在脑海中浮现），但我决定接下来跟你分享一些更现代一些的画家。只有一位画家——安德鲁·韦思，他还健在。其他的画家活跃在 19 世纪末期到 20 世纪阶段。

具象派绘画在这个时期蓬勃发展。作为严格的学院派绘画，它从强调一个完成度很高的古典或者宗教题材，转向一条更多绘画风格和个人表达的道路。这些画家大多都受过良好的学术训练，他们所掌握的知识对现在的具象派画家而言仍旧有重大又令人兴奋的作用。

所以让我来跟你分享一些我最喜欢的画家的绘画作品。有些画家你也许了解，另外一些你也许不太熟悉。但他们都曾经或仍旧掌握着极好的构图和一种看似轻松的全新视角来表达他们自己。

约翰·费边·卡尔森。《森林远眺》（Forest Vistas）（据考证绘于 1932 年）。油画（油画布），102 厘米 x 127 厘米。私人收藏，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**约翰·费边·卡尔森（John Fabian Carlson）(1874—1945)**

我书库里折角最多的书是《卡尔森的风景画指导手册》。我的那本书被我用三种颜色划过下划线、圈注和星标。这本书帮助和影响了一大批当代风景画家。遗憾的是，他的绘画在书中黑白复制的是中等品质的。你只能看到主要的抽象明暗体块，但是这本书不是关于这个的。

所以当我在华盛顿的时候，偶然发现一个相当完好的约翰·卡尔森的绘画时，我感到很惊讶。丰富和细微的颜色调得很细腻。我感觉到卡尔森就是那种喜欢在他绘画表面中处理丰富细节的人。

这幅画也许有四种明暗关系。然而，前景的树一个接一个组合，使得画面变得错综复杂。不过，每个东西是什么、在哪里总是很清楚。右边底部的小松树很明显引领了视线，那之后让我们直接向着远处背景深入。但我们视线没有立即去向那里。当我们移回画面的时候，我们的视线被拉向左边，然后右边，然后停住，然后解放。复杂的对象在画面中能聚集很多注意力和控制视线移动。

古斯塔夫·克林姆。《静止的河塘》（Still Pond）（1899 年）。油画（油画布），75 厘米 x 75 厘米。奥地利维也纳，利奥波德博物馆，Privatstiftung。

**古斯塔夫·克林姆（Gustav Klimt）(1862—1918)**

克林姆在他职业生涯的后期才开始绘画风景画，所以他不是因为那些画而闻名的。不管怎么样，在这些作品中的戏剧化场景构思还是值得近距离欣赏的。

注意这些形状的布置和戏剧效果。小松树上的边缘和细节清楚地创建出了视觉中心，然后你可以看到水中的次要线条。池塘的倒影无论是大的还是小的物体之间都有一个极佳的颜色范围和对比。不管你看哪里，都会发现迷人的颜色变化和细微差别，但是构图（构思）是被明暗体块所主导的，也就是明亮和黑暗的大块面。

康斯坦丁·柯罗文。《雅尔塔的咖啡馆》( Café in Yalta )(1905 年)。油画 ( 油画布 )，44 厘米 x71 厘米。特列季亚科夫画廊，俄罗斯莫斯科，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**康斯坦丁·柯罗文 ( Konstantin Korovin )(1861—1939)**

我从书本中研究过上个世纪伟大的俄罗斯具象派画家：伊里亚·列宾 ( Il'ya Repin)、瓦伦丁·谢罗夫 (Valentin Serov) 和艾萨克·列维坦 (Isaak Levitan) 的绘画作品，因为他们的绘画作品没有到西方展览过。后来，我有机会去俄罗斯莫斯科国立特列季亚科夫美术馆和圣彼得堡的俄罗斯博物馆。在那里的时候，我发现柯罗文的绘画作品是多么地令人惊喜，画面新鲜、松散、充满活力。

看一看那种方式，柯罗文通过投影线条形成的结构和一点透视变化给我们引领出画面的景深感。这种处理让我们的视线回到左边远处白色通道的底部。在那种结构的深处，他把所有东西都诠释成了简单的绘画笔触，有许多隐含的复杂性。我们被吸引到画面各处，但是一点透视变化平稳地施加了秩序和结构，把所有的都约束到一起。

看一看那种方式，柯罗文在画面左边远景画的树叶和建筑。明度很接近，纯度也相近。他觉得没有必要仔细定义这些形状。因为他在画面中所反映的是他实际看到的和画面所需要的处理。

艾萨克·列维坦。《浅滩上》( At the Shallow ) (1892 年)。油画 ( 油画布 )，150 厘米 x 208 厘米。特列季亚科夫画廊，俄罗斯莫斯科，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**艾萨克·列维坦 (1860—1900)**

列维坦是我在俄罗斯的旅途中让我受到启发的画家之一。你可以体会到他的绘画中的寂静感，一种强烈的精神交流。想象一下他在漫步时，当他看到这个场景的时候停了下来，通过较大的明暗体块中衔接精彩的小色块组合，来将他引领进远景中。那种结构让我们的视线在画布上各处移动，看一看细节和微妙变化，但是也常常能将注意力从细节吸引回到主要的结构主题。

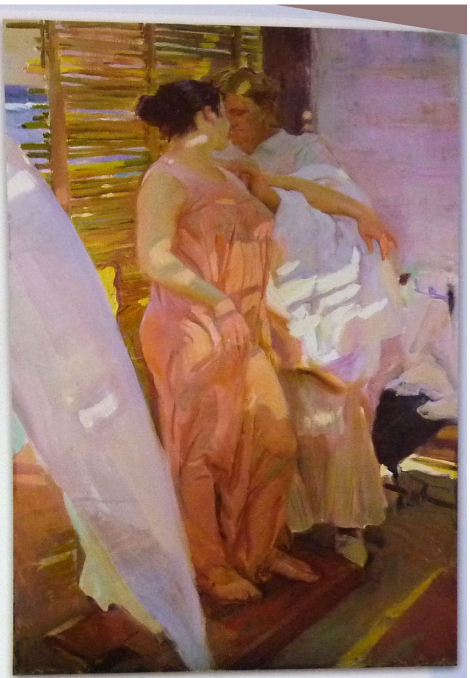
右边底部水面的渐变将你的注意力向上吸引到画面中。那里不会让你的注意力再退回到下面。你也可以看到列维坦在中景灌木上所使用的微妙明暗变化。看一看桥末端灌木与灌木底部和下面的坝相比，在明度上有多么接近。坝后面灌木顶部的明暗变化，在你的注意力散到右边的小场地上之前，牢牢掌控整个画面的吸引力。那个场地上列维坦给了你两条视觉通道来跟随：第一条将你向前吸引到右边的水上，再然后去向全景。第二条将你吸引到左边大片的深色灌木，然后再去向前景。他在整个画面上创造了一种动感。

约翰·辛格·萨金特。《休憩》( Repose )(1911 年)。油画 ( 油画布 )，64 厘米 x 76 厘米。国家艺术馆，美国华盛顿，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**约翰·辛格·萨金特 ( John Singer Sargent )(1856—1925)**

不爱上这幅绘画是很难的。这是萨金特最好、最艺术化的画作，不是花钱就能让他画出的画作。

留意人物脸部两边不同的边缘处理。我们的视线会被女士的头发和她右边脸之间的硬边缘吸引。左边边缘就要柔和得多。看一看那个垂直的画面架构将视线引导到脸部，垂直向下到她右边，然后再向下降到卧榻，和她的裙子形成精彩的形状，还有那三条深色线条引领视线到她的手，然后到她右边，到她的头上。这是一个漂亮又精心安排的构图。其他图形也会抓住眼球：左边的盒子、桌子上光线照到的一面上的细节、镀金的框架边缘、裙子上的褶皱和装饰图案。没有一个会干扰到主要的视线移动。萨金特在人物安静放松的姿势和裙子上充满蓬勃活力的笔触之间画出了一个奇妙的平衡。



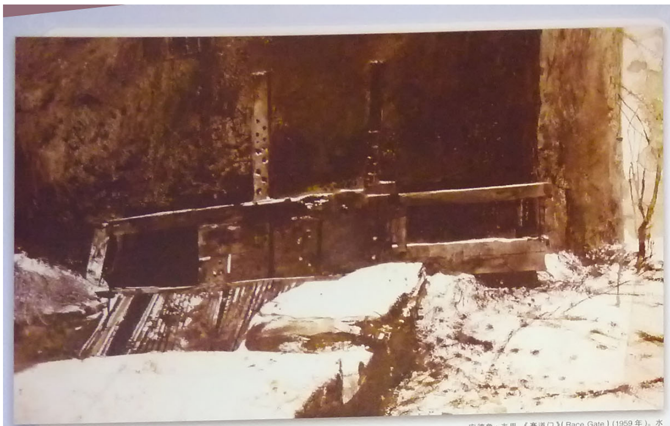
华金·索罗利亚·Y·巴斯蒂达。《沐浴之后》( After the Bath )(1916 年)。油画 ( 油画布 ),201 厘米 x 126 厘米。索罗拉博物馆，西班牙马德里，布里奇曼艺术图书馆版权所有。

**华金·索罗利亚·Y·巴斯蒂达 ( Joaquín Sorolla y Bastida )(1863—1923)**

我知道没有任何画家比索罗利亚能更好地来控制着色的冷暖。事实上，你不可能在印刷品中完全鉴别出颜色的变化，因为印刷品会在色谱上偏暗或者偏向另外一头。

这是一幅很大的画作，超过 2 米高。他的画面简单地用大笔触。留意他绘画的灵巧性、自信的笔法、色块上颜色的精彩变化。在色轮上前后移动的这些颜色，丰富但是没有打断每个图形的完整性。

如果你有机会，拜访他在马德里的家或者工作室 ( 现在是个美术馆 )，你会陶醉其中。你也可以在纽约的西班牙社区看到一系列《西班牙的省份》中的庞大作品 ( 4.6 米 x69.2 米 )。他似乎在整个系列作品中使用笔触时毫不犹豫。这些都是国家宝藏；还有，每当我到那里的时候，除了我和员工之外，总会有其他人也在那里欣赏这些绘画作品。



**安德鲁·韦思（Andrew Wyeth）(1917—)**

我的一个朋友在一些年前跟我说安德鲁·韦思是美国最好的抽象画家。如果你把“抽象派”认为是“非具象派”，这样会混淆概念。但是，如果你承认任何绘画都是二维空间上的抽象，那么绘画的本质就是关于绘画抽象图形的本质，你会看到韦思真正抽象化和戏剧化的作品所在，特别是风景画。

等几秒钟，想象他正“看着”这个场景，被这个场景所吸引。想想保罗·瓦莱里 (Paul Valéry) 的表述：“看的目的是为了忘记看到的东西的名字。”这当然也就是从抽象化明暗体块角度来观察。

安德鲁·韦思。《赛道门》(Race Gate) (1959 年)。水彩画（纸），36 厘米 x 51 厘米。私人收藏，安德鲁·韦思版权所有。

**安德斯·伦纳德·佐恩（Anders Leonard Zorn）(1860—1920)**

佐恩现在在北美不是很有名，但是某个时期这位瑞典画家曾在美国有成功的肖像画职业生涯，为许多人作画，其中还包括三位总统。在上个世纪之交，“Zornish”（佐恩派）在俄罗斯被用来形容那些追随他的俄罗斯画家。就像萨金特和索罗利亚，佐恩创造了能将极其真实的表现效果与画面结构相结合，但看起来又很省力的笔法效果。

不管你看绘画的哪个地方，都可以看到绝对大师级的边缘处理。看一看蔬菜上的绿色叶子和头上帕子的两种明暗变化。轮廓很简单，头部非凡的艺术效果源于两组颜色对比，明和暗以及冷和暖。

在波士顿的伊莎贝拉·斯图尔特·加德纳博物馆的收藏品中有一些佐恩的画作。博物馆里还有一些佐恩的蚀刻版画，同样具有像他的绘画一样大胆的、特有的线条和对形式的把控。

安德斯·伦纳德·佐恩。《蒙娜》(Mona) (1898 油画（油画布），108 厘米 x 81 厘米。瑞典莫 Zornsamlingarna 版权所有。

罗雷的天空
油画（油画布） 15 厘米 x 20 厘米

第 六 章

# 表达你的艺术语言

艺术的历史不是那些能将事物描绘得最真实的人们的历史。艺术的历史是艺术语言的历史。我们记得伦勃朗的自画像，莫奈的花园或者夏尔丹的静物，不是因为它们画得最真实；我们记得它们是因为我们折服于艺术家们的想象力。

没有人能向你展示你的灵感是什么，或者告诉你想表达的是什么。你可以选择绘画百合花或者芭蕾舞蹈演员，用写实的手绘绘画他们，这样没有人会联想到莫奈或者德加的画，又或者你也可以绘画得让所有看到画面的人都可以联想到这些画家。

画面语言不是说“找到一种风格”，找到你想要表达的内容，自然而然地便会形成一种风格。发现你最感兴趣的东西，找出能表现主题的体块和诗意的色彩，你可以一次又一次地反复绘画。“情之所至，画之所至”。

但是你的艺术语言有另外一面的表达，那是技艺。你已经懂得，表达你的想法要建立在完整的技术和完整的结构之上。不管梦想如何崇高，没有高超的技艺为羽翼，你就不可能达到；没有画面的结构（是的，你看得到它的作用）和构图——将各部分整合起来成为一个光芒万丈的整体，你就不可能完成。

当我们自身发生改变的时候，我们的艺术语言也发生了改变。我们都想抛开现有的认识，尝试进入未知的领域。所有的艺术家都在为此奋斗。经验不一定会让新的尝试变得容易。我常常感到我想要表达的仍旧离我很远，仍旧没有被表达出来，仍旧难以捉摸。接下来的几页是我近期绘制的一些画作的集中展示，一些看起来越来越接近我想要表达的东西的画作。

**提高纯度**

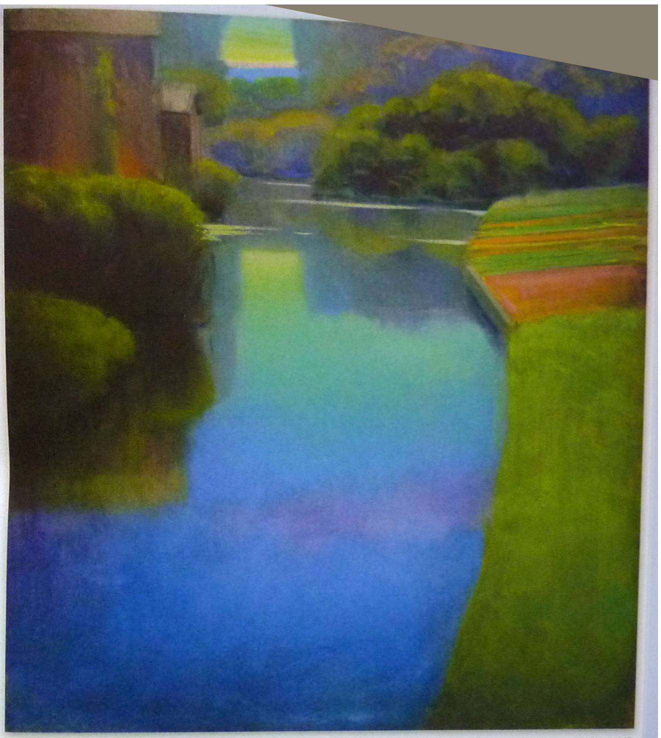
这是第一次我刻意在一些画中提高了纯度。尽管这看上去是一条很脏的路，但这确实是加利福尼亚州南部的 1 号公路。我在一次绘画旅途中，一次又一次地反复画这个地区。而且每次当我到这里的时候，我总会意识到，这里的风景能变成一幅伟大的画作。这画面的颜色跟我其他的画作相比纯度要高得多，不过整个画面纯度是相同的。

托梅尔斯湾的傍晚
油画（油画布） 91 厘米 x 91 厘米

鸟叫声会突然让我们的脑海中浮现出壮丽的色彩盛宴。我们可以看到风的迷人色调，听到森林回响着旋律和绿色的和声，还有狂风大作的天空发出的节奏。

**伊夫林·恩德西尔（Evelyn Underhill）**





**简化外形**

我在法国的卢瓦尔河那里的一个小镇画了这幅外光画派绘画。我想要画一幅较大的画室画作，就根据它的主要体块，这就是我所关注的部分。河上满是睡莲叶子，在中景处有一座桥梁，河的两岸长满了高高的草，密密实实一直延伸到前景。所有的那些细节都需要被忽略，这样我就可以只专注于简单的大形。注意前景的渐变，这种处理将视线引入垂直于画面的地方。我决定不把这幅画卖掉，现在这幅画挂在我的餐厅里。

康特维尔的傍晚
油画（油画布） 102 厘米 x 76 厘米

**引领视线**

这幅画是临摹我在托斯卡纳最后一天时候拍的一张照片，那时我在那里教绘画培训班。柏树的颜色相当深，创造出了这幅风景画中最吸引人的体块和轮廓。我可以在这个地点画上一个多月而不厌倦，只是向左转一点，或者看着右边，依照物体的形状和大小关系，根据光影在一天中不同的时候呈现的不同效果进行绘画。

通往阿西亚诺的路
油画（油画布）91 厘米 x 91 厘米

每个人的画作都只不过是艰苦跋涉通向艺术之路上的一小步，希望由此发现艺术的真谛。这些两幅或者三幅简单的图像展现的是作者第一次敞开的内心。

**阿尔伯特·加缪（Albert Camus）**

**简单和复杂的对比**

我喜欢简单的前景和稠密复杂的森林之间的对比。我想要感受到复杂而又丰富多彩的树木向背景深入进去，而不考虑一棵又一棵树等等。我希望能提供足够的信息来表现复杂性，然后让视线感受到。绘画与太多事相关；学习将需要的包含在画面中，将不需要的排除在画面之外。

树林深处
油画（油画布）91 厘米 x 91 厘米

我认为每个人的艺术作品要抒发出他内心深处的情感。除了这个，也没有其他的绘画初衷了。

**安德鲁·韦恩**

**改变色彩温度**

我喜欢那一刻，当白天温暖的最后一道光退到树梢的时候，风景里剩下的其他地方是寒冷的深色。

小片的埃及沼泽
油画（油画布） 122 厘米 x152 厘米

**将体块向前或向后拖曳**

黄昏的时候，大多数颜色都是从照片中提取到的。我为了绘画而用的照片，前景的树只有主要两种明暗大形。在傍晚天空上，就算是再丰富的颜色也会是相当平淡无奇的，因此在绝大部分的地方，颜色都是虚构的。日常生活绘画是一个伟大的老师，给你一个巨大的知识宝库，可以让你带到工作室的绘画中。

暮色
油画（油画布） 102 厘米 x 152 厘米

我要把我自己的地方画得最出色。

约翰·康斯坦丁（John Constable）

# 总结

在一期构图培训班上，一个勤奋的学生边摆着静物边对我说："我要把这些摆得十分漂亮好看。"我认为在处理绘画时有这种态度很好。在处理绘画时会有许多影响画面最终完成的状况发生。而消极的态度要尽量减少，尽可能地避免。绘画的时候是很容易不耐烦的。

真正伟大的构图作品，无论如何都是优美或者神秘莫测地出现在我们面前。有时那些体块、比例与颜色融合得如此恰到好处，以至于画面像歌曲般有了自己的节奏和韵律。你可以把那幅画卖上十次之多。魔力不会每次都发生，但是我觉得你可以每次绘画的时候都运用一些，把每一幅画都当成佳作来处理。那样的话，你就会有一种一贯进步的画风。你的手法也会磨练得更加令人瞩目。做好准备，接受"优美构图"画作自然而然地到来。

在大多数情况下，保持你的绘画技巧是最难的部分。假如你将一天一幅构图的训练一直坚持下去，那么就不会难。你了解你是愿意这么做的，但是当事情一件又一件接踵而至，当你反应过来的时候，已经到晚上吃饭时间了。如果你打算要每天练习的话，记住一件事情：开始的时候是最困难的。一旦你开始，你拿起手中的纸笔，越画越被画画所吸引，你会惊叹画画的困难不过如此。

我在书中提到了很多观念。我不是要让许多条条框框来束缚你。我援引之前所读到的一句话："天赐的并没有错与对。只有哪一方起的作用多。"艺术充斥着许多那样的例子。

这些观点都是我的个人经验，不过，我学到的经验是经过一段时间的思考所总结的。在本书中这些经验通过练习会带给你坚实的基础与自信心。之后你可以根据你的需要来遵循或者改变书中提到的那些既定的规则。

当我还是十岁的时候，我父亲给了我一本很不错的关于油画的书。在书中，他赠言说："愿此书能给你带来许多美好的时光。"那本书实现了他的期许。我希望本书也能给你带来美好的时光。祝你好运！

大头山上的茱萸
油画（油画布）91 厘米 x122 厘米

Classic Series
西方经典美术技法译丛
素描的诀窍
经典版
Keys to Drawing
BERT DODSON
古典素描技法
素描初步
水彩入门
艺用人体解剖指南
英国风景素描教程
动物素描
丙烯画新技法
马克笔的魅力
策　　划：姚宏翔

上海人民美术出版社独家引进出版

**西方经典美术技法译丛**系列畅销书:

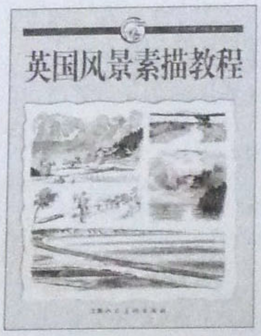
**素描的诀窍**

［美］伯特・多德森

ISBN 978-7-5322-2870-3

222页 ￥28.00元

本书介绍了一种完整的作画方法，你可使用这种方法来作各种类型的画。这种方法建立在55种“绘画诀窍”之上，本书将循序渐进地加以介绍。




**英国风景素描教程**

［英］巴林顿・巴伯

ISBN 978-7-5322-7509-0

208页 ￥48.00元

本书将以一种非正式但富含信息量的方式，引导你遍观风景素描这一艺术领域的各个方面。该书将会对你的绘画知识和理解力有所助益，从而使你成为一名优秀的艺术家。

**构图的艺术**

［美］伊恩・罗伯茨

ISBN 978-7-5322-7487-1

144页 ￥58.00元

本书提供了一系列经过证实的方法将绘画过程中这个关键步骤的秘诀传授给你，让你无论何时都能在绘画时设计出相当出色的构图。

**动物素描**

［美］道格・林德斯特兰

ISBN 978-7-5322-7512-0

144页 ￥38.00元

本书中，作者通过43个循序渐进的练习和实例示范，涵盖了相当广泛的主题和难题，教授了众多动物的绘画方法。

**素描完全教程**

［英］巴林顿・巴伯

ISBN 978-7-5322-7511-3

304页 ￥48.00元

该书从最基本的绘画要素开始，一步一步地指导你如何画素描。在这本书中作者所提供的绘画建议能给你学习绘画带来很深刻的启发。

**丙烯画新技法**

［美］南希・雷纳

ISBN 978-7-5322-7501-4

128页 ￥48.00元

本书有超过101种的方法能使你突破传统绘画的界限，而这世上最全能的绘画媒介将重塑你的创意潜力。立刻拿起画笔，开始你的丙烯绘画“革命”！

**艺用人体解剖指南**

［英］巴林顿・巴伯

ISBN 978-7-5322-7510-6

304页 ￥60.00元

本书作者提供了具有详细注解的图，涉及了每一个对绘画者有用的人体部位。这本研究深入、内容丰富的书对入门阶段的绘画者来说将是不可多得的参考资料。

**马克笔的魅力**

［美］理查德・麦加里　格雷格・马德森

ISBN 978-7-5322-7496-3

160页 ￥58.00元

书中介绍了马克笔绘画技法和诀窍，读者可以迅速提高马克笔使用的作画技巧。本书可作为建筑师、设计师、艺术工作者以及大专院校建筑学师生等常备参考工具书。

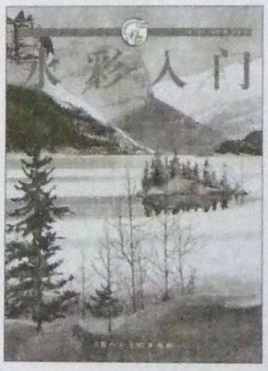
**美国人物速写基础教程**

［美］杰夫・麦伦

ISBN 978-7-5322-7000-2

128页 ￥38.00元

本书举一反三的步骤练习，你将会不断地形成属于自己的绘画方法，用速写对日常生活进行描绘。本书中的很多基本技巧使每一位绘画者都能从课程中获益匪浅，将日常生活中汇集的灵感付诸于画。




**水彩入门**

［美］杰克・里德

ISBN 978-7-5322-7001-9

128页 ￥45.00元

在这本初学者极易上手的入门指导书里，作者向你展示了水彩画的基本技巧。该书使用深入浅出、易于理解的术语娓娓道来，帮助你更好的提高水彩画的绘画水平！

**素描初步**

［美］麦克・威勒宾克　玛丽・威勒宾克

ISBN 978-7-5322-6816-0

128页 ￥28.00元

本书是一本有趣的手绘练习书，示例能够帮助你练习和完善手绘技巧，让你画出超乎你想象的更容易、更逼真的有趣风格。

**油画的光与色**

［美］凯文・D.麦克弗森

ISBN 978-7-5322-6817-7

144页 ￥48.00元

这本书会教你怎样去欣赏美丽的色彩,教你用艺术家的眼光去审视色彩以及作画的程序,这也会有助于你建立起足够的信心。